Jakob Ayrers „Sidea“, Shakespeares „Tempest“ und das Märchen.

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Karl Fouquet

aus Blumenau (Brasilien).

Marburg a. d. L. 1929.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Als Dissertation angenommen am 5. Mai 1926

Berichterstatter: Herr Geh. Reg.-Rat. Professor Dr. Elster.

Tag der mündlichen Prüfung: 5. Mai 1926.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Die vollständige Dissertation erscheint gleichzeitig als Nr. 32 der „Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft“, herausgegeben von Ernst Elster (in der N. G. Elwertschen Verlagsbuchhandlung, Marburg a. d. L. 1929)

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555610_0122

I. Einleitung.

Stand der Forschung.

Im Jahre 1811 entdeckte Ludwig Tieck[1]) im „Opus theatricum", der 1618 erschienenen Sammlung von dramatischen Werken Jakob Ayrers, eine Nachahmung von Thomas Kyds „Spanish Tragedy" unter dem Titel „Tragedia von dem griechischen Kaiser zu Constantinopel".[2]) Damit war der erste Schritt getan, um Lessings Beobachtung, dass „unsere alten Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben",[3]) geschichtlich zu begründen. Wenige Jahre später gelang es Tieck,[4]) sehr weitgehende Uebereinstimmungen zwischen zwei anderen Werken Ayrers und zwei Stücken Shakespeares festzustellen, die Verwandtschaft der „Schönen Phänicia" mit „Viel Lärm um nichts" und der „Schönen Sidea" mit dem „Tempest". Er fand auch die Vermittler zwischen den beiden ungleichen Zeitgenossen in Gestalt der Englischen Komödianten, die von 1593 ab bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts Deutschland durchstreiften[5]) und dem verfallenden deutschen Theater mannigfache Anregung boten. Viele literargeschichtliche Fragen ergaben sich aus seinen Entdeckungen. Fast alle Fragen konnten gelöst werden. Ueber die Wirksamkeit der Englischen Komödianten, ihre Wanderzüge, die von ihnen gespielten Stücke, die Art ihrer Bearbeitungen und ihren Einfluss auf die deutsche Bühne, in einem Wort, über die englisch-deutschen Beziehungen zur Zeit Shakespeares und ihre Aus-

[1]) Alt-Englisches Theater S. XII.

[2]) Vgl. Furness a. a. O. S. 324.

[3]) 17. Literaturbrief (vgl. Max Kochs Besprechung von Creizenachs „Schauspielen der Englischen Komödianten").

[4]) „Deutsches Theater," 1817.

[5]) Trautmann, a. a. O.

wirkungen herrscht Klarheit. Nur eins der wichtigeren Probleme blieb ohne befriedigende Lösung, die Frage nach dem Woher der seltsamen Uebereinstimmung zwischen „Tempest“ und „Sidea“.

Zunächst schien es sich um eine auf Deutschland und England beschränkte Angelegenheit zu handeln. Bald aber musste die Forschung weiter ausgreifen. Die Literatur anderer Länder spielte hinein, insbesondere die spanische und italienische, und zeitlich wie räumlich weit entfernte Ereignisse der Geschichte Europas und Nordamerikas von unverkennbarem Einfluss auf die Fabel beider Stücke wurden herangezogen. Schliesslich entdeckte ein Amerikaner die grosse Verbreitung des märchenhaften Fabelkerns und erwies damit die Notwendigkeit, die Literaturen aller Völker zu betrachten. Aus der einfachen ursprünglichen Sidea-Tempest-Frage entwickelte sich jetzt eine ganze Reihe von Fragen. Vor allem galt es nun, die Grundbestandteile der Fabel festzustellen, die Beziehungen zwischen der Volksdichtung und den Schöpfungen der höheren Kunst aufzudecken, die Abhängigkeit des Kunstdichters von der Phantasie und den uralten Ueberlieferungen des niederen Volkes an einem neuen, recht lehrreichen Beispiel darzutun, und die mannigfachen gewundenen, meist geheimen Wege zu erforschen, auf denen die Fabel von Volk zu Volk und von einer Geschlechterfolge zur anderen wanderte. Es soll hier deshalb der Versuch unternommen werden, durch geneue Feststellung der stofflichen Grundbestandteile und späterer Zutaten unter Berücksichtigung der bisherigen Forschungsergebnisse die vorhandenen Unklarheiten soweit als möglich zu beseitigen. Sie völlig zu beseitigen ist nicht möglich, da die schriftlichen Ueberlieferungen aus dem besonders in Betracht kommenden 16. Jahrhundert sehr spärlich fliessen.[1]) Eine gewisse Einschränkung gebieten ausserdem das Ziel und der Umfang dieser Arbeit: hier sollen nur die tatsächlichen und wahrscheinlichen Verhältnisse dargelegt und daraus die nächsten Schlussfolgerungen gezogen werden; auch die Deutung der Märchenmotive

[1]) Hermann Grimm, a. a. O. S. 222, weist auf die Tatsache hin, daß Erzählungen sich in jener Zeit noch vorwiegend von Mund zu Mund verbreiteten.

des Sideatypus und die Frage der Beziehungen zu den nahverwandten aus dem Altertum überlieferten Fassungen gehört nicht hierher. Darüber klären ausser anderen die grundlegenden Arbeiten von Friedrich von der Leyen und Peter Jensen auf[1]).

Ludwig Tieck ahnte von diesen weiteren Zusammenhängen noch nichts. Für ihn lag es deshalb nahe, die Uebereinstimmung zwischen „Sidea" und „Tempest" durch die Vermittlung der Komödianten zu erklären.[2]) Sie hatten dem Nürnberger Dichter die „Spanische Tragödie" und „Viel Lärm um nichts" überbracht — aus ihren Händen konnte er auch den Stoff zur „Sidea" empfangen haben, freilich nicht in Gestalt der Shakespeareschen Fassung, wohl aber als älteres englisches Drama, das auch Shakespeare benutzt haben musste. Tiecks Auffassung schloss sich Gervinus an, der den Aehnlichkeiten beider Stücke im übrigen wenig Bedeutung beimass.[3]) Auch Genée gelangte 1882 zu einem derartigen Schluss.[4]) Er gab die Möglichkeit zu, dass beide Dichter aus einer gemeinsamen Quelle schöpften, „vielleicht sogar aus einem älteren, uns noch unbekannt gebliebenen englischen Stücke, dessen Verfasser vielleicht aus älteren deutschen Märchen schöpfte". Creizenach rechnete die „Sidea" zu den Bühnenwerken, deren verlorene englische Originale nur aus der deutschen Bearbeitung erschlossen werden können.[5]) Robertson schloss sich dieser Gruppe von Forschern grundsätzlich an.[6]) Er fügte aber gänzlich unbegründete Vermutungen hinzu, die er selbst recht beurteilt, indem er ihnen „wenig Wert" beimisst.[7])

[1]) Herrn Geheimrat Prof. Dr. Jensen verdanke ich wertvolle Aufschlüsse über das Wesen des Märchens, über den weiteren Zusammenhang der Hauptmotive von der Werbung, Prüfung, Magischen Flucht und Vergessenen Braut, sowie den Hinweis auf viele Varianten, besonders die Jakobgeschichte, ein chinesisches Märchen und die „Bifara". Herr Dr. Albert Schott machte mich u. a. auf Kalidasas „Sakuntala" und ein estnisches Märchen aufmerksam.

[2]) „Deutsches Theater", S. XXII.

[3]) „Shakespeare", Bd. IV, S. 200.

[4]) „Lehr- und Wanderjahre", S. 247 f.

[5]) „Die Schauspiele der Englischen Komödianten", S. LVII.

[6]) S. 65 f.

[7]) Vgl. dazu auch Wodick, a. a. O. S. 79, Anmerkung 2.

Die Feststellung, dass die deutsche Komödie mindestens fünf Jahre vor dem englischen Schauspiel entstanden sein musste, führte zu dem Versuch, die Verwandtschaft durch Entlehnung aus dem Deutschen zu erklären. Schon 1841 glaubte William Thoms[1]) den Schleier des Geheimnisses auf diese Weise gelüftet zu haben. William Bell[2]) ging weiter mit der Vermutung, Shakespeare habe während seines — angenommenen — Aufenthaltes in Deutschland Werke Hans Sachsens und Ayrers gehört, gelesen oder gar mit aufgeführt. Auf festerem Boden bewegt sich erst wieder Albert Cohn, der 1865 eine mustergültige Uebertragung der „Sidea" ins Englische lieferte.[3]) Er betonte die deutsche Eigenart des Werkes, Ayrers Gewohnheit, die Namen seiner Vorlagen zu übernehmen, und schloss aus diesen und anderen Umständen, dass Shakespeare mittelbar nach deutschem Vorbild gearbeitet habe, vielleicht sogar nach Ayrers Komödie selbst, da die Möglichkeit bestehe, dass heimkehrende Komödianten sie nach England brachten.[4]) Sehr viel Mühe gab sich Meissner um den Beweis für diese These,[5]) aber seine Ausführungen stützten sich auf zu wenig überzeugende Tatsachen und wurden in späteren Untersuchungen, wie bei Furness[6]) und bei Wodick[7]), abgelehnt. Sie ist damit wohl endgültig abgetan.

Ein guter Kenner des älteren deutschen Dramas, Julius Tittmann, war sich der Unzulänglichkeiten bewusst, die Thoms' Erklärungsversuch in gleicher Weise anhaften wie dem Ludwig Tiecks. Bei dem Bemühen, durch die Verbindung beider mit einer „nicht allzu künstlichen Hypothese" einer Lösung der Frage näherzukommen, scheiterte er jedoch. Er nahm an,[8])

[1]) „On the Connexion between Early English and Early German Drama". („New Monthly Magazine," January 1841; nach Cohn: „Shakespeare in Germany", S. LXX).

[2]) „Shakespeare's Puck and his Folklore", 1859; vgl. u. a. Furness, S.341 f.

[3]) Einzelne Missverständnisse mindern ihre Bedeutung nicht. Sie ermöglichte zum ersten Mal einem weiteren Kreis von englischen Forschern, dem Problem ernstlich näherzutreten.

[4]) S. LXVIII.

[5]) „Untersuchungen über Shakespeares 'Sturm'" (Dessau 1872).

[6]) S. 344 ff.

[7]) S. 67.

[8]) „Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert", Bd. 2, S. 154 (Leipzig 1868).

„dass Shakespeare etwa durch einen der aus Deutschland zurückgekehrten Schauspieler, sei es auch nur durch einen mündlichen Bericht, von der Art und Weise Kunde erhielt, wie Ayrer einen auch auf der englischen Bühne bekannten Stoff mit dem Märchen verbunden hatte.“ Auf dieser Annahme baute er eine zweite auf, Shakespeare habe dadurch die Anregung empfangen, „diese Verbindung seinerseits zu einem Drama zu benutzen, . . ., indem er jedoch . . . die einheimische Gestalt des Märchens statt der des deutschen Binnenlandes wählte“, das heisst, eine seemässige Form statt der festländischen. Seine Erklärung ist recht geklügelt. Ihr Wert besteht darin, dass sie deutlich zeigt, wie weit das Streben nach Feststellung unmittelbarer Berührung zwischen Deutschland und England einen verdienten Forscher irreleiten musste.

Auf diesem Wege war keine Lösung zu finden. Infolgedessen gewannen die Befürworter eines anderen Weges an Einfluss, an ihrer Spitze F u r n e s s. In der Einleitung zu seiner umfangreichen kritischen Ausgabe des „Tempest“ und in der ausführlichen Abhandlung über die Grundlagen der Fabel gelangte er zu dem Schluss, dass wohl einige Aehnlichkeiten zwischen den fraglichen Dramen nicht wegzuleugnen seien, dass man ihnen aber nur sehr geringe Bedeutung beimessen dürfe[1]). Wie wir in den folgenden Kapiteln sehen werden, geht Furness zu weit. Ihn leitet der bestimmte Wunsch, seinem Shakespeare den Ruhm eigener Erfindung zu wahren und den deutschen Gelehrten Versehnisse nachzuweisen. Er vergisst dabei, dass es den Wert eines überragenden Dichters nicht mindert, wenn er den Stoff zu seinem Werk aus der Tiefe eines unbedeutenden Schreiberleins heraufholt — im Gegenteil.

Während all diese einander entgegengesetzten Meinungen um Anerkennung rangen, aber nur zur Lösung weniger Teilfragen führten, gelangten vereinzelte brauchbare Funde ans Tageslicht. Hermann G r i m m[2]) entdeckte 1875 die Beziehunnen zwischen dem „Tempest“, einem Drama Calderons, Corneilles „Heraclius“ und der

[1]) S. X: „ . . . they are points of altogether minor, nay, of minimum importance“.

[2]) A. a. O.

Tempest-Bearbeitung von Dryden und Davenant. Edmund Dorer[1]) machte auf Eslavas Novelle von Niciphoro und Dardano aufmerksam, die dem „Tempest" ähnelt; Newell[2]) veröffentlichte das Märchen von der Lady Featherflight, de Perott[3]) zog den spanischen „Espejo de Principes y Caballeros" heran, Boodle[4]) das englische Drama „Rare Triumphs of Love and Fortune", und so kam ein Baustein zum anderen. Neben den literarischen Beziehungen ergaben sich geschichtliche: Hunter[5]) wies 1845 auf die Könige Alfonso und Ferdinand von Neapel hin, Halliwell[6]) 1868 auf das Schicksal des Dogen Prospero Adorno, Sarrazin[7]) fasste ihre Hinweise zusammen. Caro und Boyle[8]) entdeckte Ereignisse in der Geschichte Litauens, auf die sie den Ursprung der Sidea-Tempest-Handlung zurückzuleiten versuchten, und Marcus Landau[9]) verglich Shakespeares Prospero mit Kaiser Rudolf II. und Jakob VI. von Schottland.

Alle diese Beobachtungen und Hinweise, die unten an passender Stelle ergänzt und auf ihre Verwendbarkeit geprüft werden sollen, haben das gemein, dass jedes für sich wenig zur Lösung des Problems beiträgt. Sie widersprechen einander häufig, aber sie lassen sich zum grössten Teil durch Vergleich mit guten Einzelfeststellungen von Tieck bis zu Wodicks knapper Uebersicht[10]) in ein System bringen, das die Lösung vorbereitet. Voraussetzung für den Aufbau dieses Systems bleibt aber eine genaue Untersuchung der „Comedia von der Schönen Sidea", insbesondere auf die Grundbestandteile der Fabel hin.

[1]) Im „Magazin für die Literaturen des In- und Auslandes", 1885, Nr. 5.
[2]) A. a. O.
[3]) A. a. O.
[4]) A. a. O.
[5]) „New Illustrations", Bd. 1, S. 168; nach Furness, S. 350.
[6]) „Selected Notes on the 'Tempest'", 1868, S. 503. Nach Furness, S. 343.
[7]) A. a. O.
[8]) „Nuova Antologia", 1878.
[9]) A. a. O.
[10]) A. a. O., S. 65—81.

II. Ayrer und seine „Sidea".

Jakob Ayrer wurde 1543 in Nürnberg geboren, lebte von 1570—1593 in Bamberg und dann wieder in seiner Vaterstadt, wo er als Prokurator am Stadtgericht im Jahre 1605 starb[1]). Er ragte also in die Generation des beginnenden Dreissigjährigen Krieges hinein, in eine Zeit fortschreitenden Verfalles auf politischem, kulturellem und wirtschaftlichem Gebiet. Seiner Persönlichkeit kann man eine gewisse Achtung nicht versagen, als Dichter ist Ayrer jedoch ein Wahrzeichen dieses Niederganges, und allenthalben zeigen sich an seinem Werk deutliche Züge des Epigonentums. Sein bedeutendstes Vorbild war Hans Sachs; Hans Folz und Rosenplüt beeinflussten ihn stark, und in Einzelheiten griff er gern auf Frischlin, Macropedius, Wickram und andere zurück. Er stand also auf festem Boden, und ein Mann von grösserer Begabung hätte das verheissungsvolle Werk Hans Sachsens ausbauen können. Doch Ayrer verfügte weder über die nötigen eigenen Kräfte, noch über die fördernde Umgebung einer literarisch gebildeten Gesellschaftsschicht mit höheren Ansprüchen an die Leistungen eines Dramatikers. Er baute nicht weiter, ausser an Nebensächlichem, an Aeusserlichkeiten, daneben allerdings, im Anschluss an das Schauspiel der englischen Komödianten, auch auf dem Gebiete des Bühnenwesens. Hierdurch und durch die Einführung strophischer Singspiele erlangte er eine gewisse Bedeutung für die Nachwelt.

Die „Comedia von der Schönen Sidea, wie es ihr bis zu ihrer Verheurathung ergangen" gehört zu Ayrers besten Werken. Sie nimmt neben der „Schönen Phänicia" vielleicht die erste Stelle ein. Dennoch ist sie ein recht belangloses Stück und würde

[1]) Wodick, S. 9.

längst einer wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen sein, wenn sie nicht in der Handlung so auffallend mit Shakespeares „Tempest" übereinstimmte. Durch diese Beziehungen aber gelangte sie in den Brennpunkt einer der reizvollsten Fragen der literarischen Quellenforschung.

Die Hauptzüge der Handlung lassen sich in wenigen Worten wiedergeben: Ein Fürst, der seinen Nachbar aus Eroberungslust bekriegt, wird überwunden, verliert sein Land und zieht sich mit seiner Tochter in die Einsamkeit zurück. Nach einiger Zeit gelangt der Sohn des Gegners in seine Gewalt. Der Fürst sucht den glücklichen Zufall zur Wiedererlangung des Thrones auszunutzen, aber der Prinz gewinnt die Liebe der Tochter und flieht mit ihr in seine Heimat. Kurz vor dem Ziel verlässt er sie, vergisst sie und ist im Begriff, sich mit einer anderen zu vermählen, als sie sich ihm in Erinnerung bringt. Die zweite Verlobung wird gelöst, die Liebenden heiraten, und die feindlichen Fürsten versöhnen sich.

Um diese Grundbestandteile rankt sich eine Fülle von Nebenhandlungen und das Spiel der Lustigen Personen. Im Vorspiel erfahren wir von dem Zwist zwischen Ludolff, dem hochmütigen, eroberungslustigen und vertragsbrüchigen Fürsten in Littau, und dem Fürsten Leudegast in der Wiltau.[1]) In kurzen Szenen entwickelt sich der Krieg, die Heere treffen aufeinander, und Ludolffs Truppen werden vernichtend geschlagen. Er bittet um Gnade, Leudegast aber verbannt ihn, nimmt ihm das Versprechen ab, ausser Landes zu gehen, und erlaubt ihm nur das mitzunehmen, was er und seine Tochter Sidea tragen können. Während seine Hauptstadt geplündert wird, zieht der besiegte Fürst in die Verbannung, in einen weiten Wald. Dort lebt er in einer ärmlichen Hütte gemeinsam mit seiner Tochter, denkt an Rache, sinnt über die Möglichkeiten nach, das Verlorene mit Rank und Tücke wiederzugewinnen, und ergibt sich der Zauberei. Der Teufel Runcifal, der ihm zu Diensten steht, verkündet ihm, er werde Leudegasts Sohn Engelbrecht in seine Gewalt bekommen

[1]) Nach Caro, „Die historischen Elemente . . ." war Wiltau der im Deutschritterorden gebräuchliche Name für Wilna.

und dadurch wieder zu Ehren emporsteigen. Von niederem Rachedurst beherrscht, harren Vater und Tochter der kommenden Dinge.

Den ersten Akt eröffnet ein breit ausgeführter Rüpelauftritt mit dem betrügerischen, sinnlichen Müller Jahn Molitor, mit dem Bauern Rollus, dem Schuster Dietrich und ihren Töchtern Ela und Agnes. Dann erscheint Leudegast mit seinen Hofleuten auf der Jagd. Engelbrecht und sein „Famulus“ entfernen sich bei der Verfolgung eines Hirsches von der übrigen Gesellschaft, sie verirren sich und treffen schliesslich auf den Verbannten und seine Tochter. Ludolff fängt seine Feinde, indem er ihre Arme durch einen Schlag mit dem Zauberstab lähmt; den Famulus entlässt er wieder, Engelbrecht aber gibt er seiner Tochter zu Dienste. Sie behandeln ihn roh, sind voller Rachsucht und freuen sich an seiner Qual. Beim Abgang schlagen Ludolff und Sidea Engelbrecht mit ihren Zauberstäben auf die Lende, wohl um ihn an der Flucht zu verhindern.

Der zweite Akt führt das Rüpelspiel weiter und berichtet Leudegasts Rückkehr vom „traurigen Gejäid“, sowie seine Bemühungen um die Rettung des Sohnes. Indessen entlarvt Ludolff den Müller in einer Verkappung, die er bei der Flucht vor dem ergrimmten Bauern und dem Schuster angelegt hatte, nimmt ihn in seinen Dienst und macht ihn zum Aufpasser über Sidea und Engelbrecht, dass die beiden „keine Löffeley nit treiben“.[1]) Jahn Molitor versieht sein Amt jedoch recht schlecht. Sidea ist anfangs hart und schroff gegen den Prinzen, der äusserlich verwahrlost, matt und krank wird, und treibt ihn mit ihrem Zauberstab rücksichtslos an seine Arbeit, zum Hacken und Tragen von Holz. Ihre Härte schwindet bei dem Gedanken, dass auch er eines Fürsten Kind und an ihrem Unglück schuldlos sei; ausserdem fühlt sie sich einsam. Darum erklärt sie ihm kurzer Hand ihre Liebe und macht den Vorschlag, gemeinsam zu fliehen, unter der Voraussetzung, dass er sie heiraten werde. Engelbrecht

[1]) Löffeley = blinde Liebe. Vgl. Rollenhagen: „Amantes amentes, das ist ein anmuthiges Spiel von der blinden Liebe, oder wie man's deutsch nennt von der Leffeley . . .“

sagt mit Freuden zu, und sie laufen fort, nachdem Sidea den Teufel durch einen Schlag mit dem Zauberstab stumm gemacht hat, um die Flucht vor dem Vater zu verheimlichen.

Der folgende Akt zerfällt in sehr viele Auftritte. Zuerst erscheinen Engelbrecht und Sidea auf der Flucht. An einem Brunnen in der Nähe von Leudegasts Hauptstadt kann sie vor Müdigkeit nicht weiterwandern, Engelbrecht hebt sie auf einen Baum, der am Rande des Brunnens steht, um sie vor den Verfolgern zu schützen, und wendet sich zur Stadt. Er will einen Wagen schicken und die Braut holen lassen.

Sidea fürchtet, vergessen zu werden, er aber verspricht, sie bestimmt abzuholen. Bald darauf kommen Finelia, des Schusters Weib, und Ela, des Bauern Tochter, um Wasser zu holen, erblicken Sideas Spiegelbild im Brunnen, halten es für ihr eigenes, zerbrechen ihre Krüge und gehen hoffärtig davon, um am Hofe ein ihrer Schönheit angemessenes Leben zu führen. Auch Jahn Molitor, dem Ludolff die Verfolgung aufgetragen hat, gelangt zum Brunnen, erkennt aber Sidea und eilt zurück, seinem Herrn die Entdeckung zu melden. Unterdessen wird Sidea jedoch von dem Schuster Dietrich vom Baum herabgeholt und in sein Haus aufgenommen. Sie hilft, Finelia und Ela von ihrem Wahn zu befreien, und tritt dann in den Kleidern der Schustersfrau den Weg zum Schlosse des Fürsten an. Ludolff gibt, als er zu spät am Brunnen erscheint, die Verfolgung auf, lässt aber seinen Zorn an Molitor aus.

Der vierte Akt bringt den Schluss der Handlung, sodass für den fünften nur das Moralsprüchlein des diebischen Müllers und der Abgang der Personen übrig bleiben. Engelbrecht kehrt an den Hof seines Vaters zurück und wird der für ihn geworbenen Braut, Julia, der Tochter des Königs von Polen, vorgestellt. Bei ihrem Anblick vergisst er Sidea und ist bereit, jene zu heiraten. Am Hochzeitstage tritt Sidea jedoch in Verkleidung auf, reicht ihm einen Trank und weckt dadurch die Erinnerung an seine wahre Braut. Kurzer Hand wird das Verlöbnis mit Julia aufgelöst; sie erhält den Ratsherrn Elemaus, der plötzlich zum Fürsten emporsteigt, und man bereitet sich zur Doppelhochzeit vor, als Ludolff erscheint. Leudegast verzeiht ihm und erstattet

ihm das verlorene Fürstentum zurück, sodass alles in schönster Freude endet.

Wie in allen Stücken Ayrers, so ist auch in der „Sidea“ der Stoff in völlig willkürlicher Weise auf die einzelnen Akte verteilt. Neben dem Vorspiel, in dem die Handlung sich bis zur Ankunft Ludolffs im Walde entwickelt, sind fünf Akte vorhanden, von denen der letzte aber nur die Moral bringt. Diese Einrichtung findet sich öfter, und es wäre verkehrt, daraus auf flüchtige Arbeit des Dichters zu schliessen. Ein beachtenswerter Zug ist aber die geringe Anzahl der Personen; denn mit sechzehn Spielern steht die „Sidea“ unter dem Durchschnitt von Ayrers Tragödien und Komödien. Sie weisen meist über zwanzig auf, in einem Fall sogar über siebzig.[1]) Diese sechzehn Personen sind zum grössten Teil für die Handlung unbedingt erforderlich und finden sich auch in den verwandten Volksmärchen. Nur ein Postbote erscheint, vom Märchen aus betrachtet, als völlig fremde Gestalt; die beiden Räte sind entbehrliche Zugaben.

Der Aufbau der Handlung ist verhältnismässig gut; er würde an Straffheit gewinnen, wenn die Rüpelszenen fortfielen, in denen sich eine anfangs mit der Haupthandlung nur durch die Personen locker verbundene Nebenhandlung entwickelt. Das Rüpelspiel stammt aus der zeitgenössischen Posse, ist ohne weiteres als fremder Bestandteil zu erkennen und wird deshalb auch in der unserer Arbeit beiliegenden Vergleichstafel der Motive nicht berücksichtigt. Die Begründung der Handlung darf im Hinblick auf Ayrers andere Werke gleichfalls gut genannt werden, wenn sie auch nicht an das bei Hans Sachs gewohnte Mass heranreicht. Alles in allem genommen ragt die „Comedia von der Schönen Sidea“ durch den Aufbau der Handlung trotz vereinzelter Ungeschicklichkeiten weit über den Durchschnitt der Ayrerschen Bühnenwerke hinaus. Inwieweit das Verdienst dem Dichter selbst zuzuschreiben ist, und inwieweit seinem Vorarbeiter, das bleibt jedoch vorläufig eine offene Frage. Wahrscheinlich gebührt diesem der grössere Anteil am Ruhm.

Ayrers innere Armut offenbart sich, wenn man die „Sidea“ auf ihren Gedankengehalt hin prüft. Nirgends findet sich ein

[1]) Vgl. Wodick, S. 41.

bemerkenswerter Gedanke, und nur zum Schluss gibt der Dichter selbst durch den Mund Jahn Molitors in üblicher Weise seine eigene Auffassung von der „History" und den Personen zu erkennen. Sie ist bezeichnend und liefert den Beweis, dass er von dem wirklichen Gehalt der behandelten Fabel nicht das geringste ahnte, dass er ziemlich handwerksmässig in Reime umgoss, was ein anderer ihm darbot. Für ihn ergibt sich aus dieser Geschichte die Erkenntnis: weiche dem Starken und Mächtigen, um dich vor Schaden zu bewahren; denn er behält gemeiniglich doch die Oberhand.

Die Charakterzeichnung ist gleichfalls recht dürftig und beweist wohl am deutlichsten den Niedergang seit der Zeit Hans Sachsens und den ungeheuren Abstand von der Kunst des zeitgenössischen Shakespeare. Die Charaktere werden mit wenigen Strichen umrissen, sie sind eindeutig und zeigen meist recht niedrige Züge. In Ludolff tritt ein eroberungslustiger Fürst auf, ein tückischer, rachsüchtiger und grausamer Mensch einfachster Art. Von seinem Gegner Leudegast kann man sich schwer ein Bild machen, ebensowenig von Engelbrecht und einigen anderen, die fast wie Puppen handeln. Einen tiefen Sturz hat das Bild der Heldin getan; sie ist im Märchen die schöne und kluge Prinzessin, bei Shakespeare die liebliche und zarte Miranda, bei Eslava die fein gebildete — auch verbildete — Serafina; sie erscheint als Medea und Rahel. In Gestalt der Sidea blsibt sie zwar eine schöne Fürstentochter, und man kann ihren Wunsch, die Schmach und das Unglück ihres Vaters am Feinde zu rächen, verstehen. Die Freude an der Qual des gefangenen Engelbrecht jedoch, die Härte, mit der sie ihn zur Arbeit antreibt, und die Art und Weise, wie ihre Liebe aus Berechnung erwächst, müssen sie in unseren Augen herabsetzen, von anderen nebensächlichen Zügen ganz abgesehen. Am besten ist der Müller Jahn gezeichnet, die bedeutendste der komischen Gestalten in diesem Stück; er ist aber nicht Ayrers Schöpfung, sondern der typische Hans Wurst der alten Bühne, der Clown der Englischen Komödianten.

Mit der Schilderung der Umgebung befasst sich der Dichter leider nur wenig. Immerhin ergibt sich, dass die Handlung in

Litauen spielt, in einem Gebiet mit ausgedehnten Wäldern und in heidnischer Zeit. Die Feststellung dieser Tatsache ist wichtig, da sie der Quellenforschung einige brauchbare Hinweise liefert.

Was die Sprache und die Behandlung des Verses anbetrifft, so gehört die „Sidea“ zu den besten Schöpfungen Ayrers. Dennoch fällt seine Kunst auch hier gegenüber der Meisterschaft seines Vorbildes Hans Sachs stark ab. Die Sprache ist nicht so kraftvoll, so lebendig, häufig plump und roh, ohne Veredelung aus der niederen Alltäglichkeit entnommen und in die enge Form des zünftigen Knittelverses hineingepresst. Zu freiem Flug erhebt sie sich nirgends.

Die Form der Dichtung und ihr Inhalt, soweit er von Ayrer stammt, die Schilderung der Menschen und die dramatische Entwicklung, alles zeugt also von einer dichterischen Begabung niederen Ranges, und die „Comedia von der Schönen Sidea“ ist das für ihre Zeit achtbare Werk eines handwerksmässig schaffenden Dichters, weiter nichts. Deshalb wurde sie ebenso schnell vergessen, wie alle anderen Werke Ayrers auch, und sie lebt heute in der Literaturgeschichte nicht um der Werte willen, die ihr der Nürnberger Prokurator verlieh, sondern nur durch den alten Kern ihrer Fabel.

III. Märchenmotive als Grundlage der „Sidea".

Die „Comedia von der Schönen Sidea" enthält unverkennbar märchenhafte Züge. Tieck erkannte sie, William Bell[1]) wies auf sie hin, und Tittmann[2]) fand drei Märchen von auffallender Aehnlichkeit, das Bechsteinsche von den drei Nüssen, nach mündlicher Ueberlieferung aus dem Saaletal, das bei Wolf aufgezeichnete deutsche Märchen von den vier Wunschdingen und das märkische von der Königstochter beim Popanz. Tittmann sah deutlich, dass zwischen der „Sidea" und dem „Tempest" eine zweifache Aehnlichkeit bestehe, in dem märchenhaften Grundgedanken und in der Einkleidung. Er schlug damit den richtigen Weg ein, hielt sich aber an diese wenigen Einzelerscheinungen der Märchenliteratur und konnte deshalb nicht zu weiteren Ergebnissen gelangen. Nach ihm befasste sich unter anderen Genée[3]) mit dem Problem des Märchens in der „Sidea", ohne jedoch der Lösung näher zu kommen oder wesentlich neue Tatsachen beizubringen. Da erschien im Jahre 1903 ein Aufsatz von Newell,[4]) der von grosser Bedeutung für die weitere Forschung werden sollte. Newell entdeckte die weite Verbreitung der von Ayrer benutzten Märchenmotive. Er geht von einem im Staate Massachusetts aufgefundenen Märchen anglo-amerikanischer Prägung aus, der „Lady Featherflight", die in vielen Einzelheiten mit der „Sidea" übereinstimmt, in der Schilderung der Szene am Brunnen so stark, dass eine sehr nahe Verwandtschaft angenommen werden muss[5]). Er zieht sodann zum Vergleich das

[1]) „Morgenblatt für gebildete Stände", 1853, Nr. 50.
[2]) „Schauspiele aus dem 16. Jdt.", Bd. 2, S. 148 ff.
[3]) „Lehr- und Wanderjahre", S. 246 ff., und „Dramen", S. 25 ff.
[4]) Vgl. Literaturverzeichnis.
[5]) Vgl. weiter unten.

von Basile im „Pentamerone“ verarbeitete neapolitanische Märchen „La Palomma“ heran, ferner die orientalische Erzählung von Hasan von Bassorah, das Märchen von Amor und Psyche, die Sage von Jason und Medea, die Geschichte von Puruvara und Urvaçi aus dem Altindischen und andere weniger wichtige Versionen derselben Motivverkettung. Seine Vergleiche führen ihn zu dem Schluss, dass die „Sidea“ nur eine Variante des Märchens von der Schwanenjungfrau sei, die mit geringem Aufwand an dichterischer Phantasie in ein Drama umgewandelt wurde. In Shakespeares „Sturm“ sieht er eine Bearbeitung des schon vorher in die Literatur übergegangenen Märchens. Er erkennt also die märchenhaften Züge all dieser Werke als die ursprünglichen an und weist auf die grosse Verbreitung hin, ohne sich in Vermutungen über die unmittelbaren Vorlagen Ayrers und Shakespeares zu verlieren. Darin besteht sein unbestreitbares Verdienst; die Ergebnisse seiner Forschung hätten aber viel bedeutender sein können, wenn er die erwähnten Märchen genauer auf ihre stofflichen Grundlagen hin untersucht hätte.

Der Vergleich von Ayrers „Sidea“ mit den in der Tabelle verzeichneten Varianten ergibt auf den ersten Blick, dass der Anfang in keinem einzigen reinen Volksmärchen enthalten ist. Der Zwist der Väter oder Verwandten des Helden und der Heldin findet sich nur in literarischen Bearbeitungen vor, bei Ayrer, Eslava und Shakespeare[1]), in der englischen Ballade „The Inchanted Island“, die zweifellos in engster Anlehnung an den „Tempest“ verfasst worden ist[2]), in dem 1620 in Deutschland bearbeiteten Schauspiel englischer Komödianten „Von eines Königes Sohne aus England . . .“ und in zwei Sagen des Altertums, der Jakob-Geschichte und der Sage von Jason und Medea[3]). In diesen beiden Werken ist der Zwist jedoch in ganz anderer Weise dargestellt und allem Anschein nach ver-

[1]) Andeutungsweise bei Calderon: „En esta vida todo es verdad y todo es mentira.“

[2]) Furness: „Variorum Tempest,“ S. 315.

[3]) Wir scheiden zwischen Volksmärchen und literarischen Bearbeitungen. Da aus dem Altertum keine reinen Volksmärchen erhalten sind, müssen hier die Bearbeitungen zur Feststellung der märchenhaften Elemente herangezogen werden; für die Neuzeit bedarf es dieses Behelfes nicht.

schiedenen Ursprungs; es lassen sich ausserdem keine Brücken zu den neueren Dichtungen schlagen, sodass sie aus der Betrachtung ausscheiden. Vereinzelte Andeutungen, wie in dem „Prinzen mit den goldenen Haaren" aus Welschtirol, führen nicht weiter. Hier muss der Prinz in die Wälder fliehen, weil sein Vater sein Reich verlor, gelangt zu einem Zauberer, muss Dienste leisten, erlöst die verzauberte Königstochter in Gestalt einer Stute durch eine gemeinsame magische Flucht und Abschlagen des Kopfes, heiratet dann aber eine andere. Das weitverbreitete Motiv des Zwistes zwischen zwei Familien und der Versöhnung durch die Liebe zweier Angehörigen, das Montecchi-Capuletti-Motiv, gehört also nicht zum ursprünglichen Bestand des Märchens.

Anstelle dieser Einleitung findet sich im Volksmärchen eine ganze Reihe von anderen, zunächst das Motiv von der Schwanenjungfrau. Ein Mann erblickt badende Jungfrauen, findet die abgelegten Federkleider, bemächtigt sich eines derselben und zwingt dadurch ein Mädchen, ihm zu folgen und die Seine zu werden. Sie leben meist eine Reihe von Jahren glücklich zusammen, haben Kinder, bis die Frau ihr Federkleid wiederfindet, von Sehnsucht nach der Heimat ergriffen wird, Mann und Kinder verlässt und davonfliegt. Bisweilen folgt ihr der Gatte und holt sie nach mühseliger Wanderung wieder zurück. Newell glaubt hierin das grundlegende Motiv zu erkennen, wohl kaum mit Recht. Es bildet wie andere Motive oft den alleinigen Inhalt einer Sage oder eines Märchens, findet sich aber ebenso oft mit anderen Motiven verkettet. In den Varianten der Vergleichstafel tritt es fünfmal auf, in dem deutschen Märchen vom Jäger und der Schwanenjungfrau, in dem welschtiroler von den drei Tauben, in dem russischen von der Entenjungfrau und in den beiden Märchen südamerikanischer Indianer vom Königsgeier und vom Besuch im Himmel.

Eine dritte für diese Untersuchung wichtige Einleitung bedeutet das Jephthah-[1]) oder Löweneckerchenmotiv. Ein Mann, der in Bedrängnis gerät, rettet sein Leben, indem er das zu opfern verspricht, was ihm bei der Rückkehr nach Hause

[1]) „Buch der Richter" 11.

zuerst entgegenkomme. Es ist in der Regel seine jüngste Tochter, die nun dem Zauberer, Teufel, verzauberten Löwen usw. übergeben wird. Sie zu befreien oder auch aus anderem Grunde zieht ein Held aus, und dann entwickelt sich die weitere Erzählung mit Dienst beim Zauberer, magischer Flucht und dem Vergessen der Braut. Diese Einleitung zeigt sich siebenmal im Zusammenhang mit den übrigen Motiven der „Sidea", bei Grimm in dem „singenden, springenden Löweneckerchen"[1]), in den deutschen „Märchen seit Grimm" bei „Goldmariken und Goldfeder", im estnischen „dankbaren Königssohn", im finnischen „Teufel und Königssohn", wiederum in der russischen „Entenjungfrau", im siebenbürgener „Königssohn und Teufelstochter" und endlich in dem norditalienischen Märchen von Zelinda und dem Ungeheuer. Bedeutungsvoll erscheint die Tatsache, dass sie sich mit einer Ausnahme nur in Deutschland und slawischen Ländern vorfindet, und dass auch die italienische Fassung auf Deutschland hinzuweisen scheint: die falsche Braut ist die Tochter des Königs von Preussen[2]), der Held der Sohn des Re de la Pamarance, eines Reiches, dessen Feststellung einige Schwierigkeiten bereitet. Erinnert dieser Name an die Pomeranzen, aus denen in manchen Varianten die Heldin hervorkommt[3]), oder darf man in ihm eine verderbte Form für Pomerania vermuten? Pommern und Preussen spielen ja bei den von Caro herangezogenen geschichtlichen Ereignissen eine grosse Rolle. Beachtung verdient in diesem Zusammenhang auch der Name der Heldin, Velinda; denn unter den in Deutschland aufgeführten Spielen englischer Komödianten weisen zwei, die vermutlich mit der „Sidea" zusammenhängen, aber verloren gegangen sind, einen ähnlichen Namen auf. Ein Stück „Celinde und Sidea" wird im Rothenburger Spielverzeichnis der Englischen Komödianten erwähnt, und ein Stück namens „Celido und Sedea" gelangte 1613

[1]) Lerche.

[2]) Geographische Angaben sind im deutschen Märchen ungewöhnlich, in Italien und überhaupt in den Mittelmeerländern finden sie sich recht häufig, oft ohne irgendeine weitere Beziehung des betreffenden Märchens zu dem erwähnten Lande zu verraten.

[3]) Vgl. „Die drei Liebespomeranzen" (Catalonien); „Die drei Pomeranzen" (Welschtirol); „Die drei Pomeranzen" (Ungarn) u. a. m.

zur Aufführung[1]). Bestimmte Schlussfolgerungen lassen sich aus diesen vereinzelten Tatsachen nicht ziehen, ihre Zusammenstellung an diesem Orte ermöglicht aber vielleicht die Verwertung anderer Funde.

Eine vierte Form der Einleitung, vielleicht eine Variante der dritten, stellt die des Gelöbnisses dar. Sie ist in vier von Laura Gonzenbach wiedergegebenen sizilischen Fassungen enthalten, die untereinander sehr nahe verwandt sind: Die Schöne mit den sieben Schleiern, Nzentola, Autumunti und Paccaredda, und Feledico und Epomata. Ein kinderloses Ehepaar legt ein Gelöbnis ab für den Fall, dass ihm ein Sohn geschenkt werde. Der Sohn wird geboren, das Gelöbnis bisweilen gehalten, bisweilen nicht, jedenfalls gelangt das Kind in die Gewalt eines Zauberers oder einer Hexe, wächst heran, flieht mit der Tochter oder einem mitgefangenen Mädchen, und weiter spinnt sich die Erzählung ähnlich aus wie bei Ayrer.

Ausser diesen Motiven finden sich als Einleitung noch andere; einmal will ein kranker Zauberer oder Fürst sich mit dem Blute eines jungen Prinzen heilen, den er deshalb in seine Gewalt bringt; ein andermal hat der Held eine arme alte Frau erzürnt, wird verflucht, seine Ruhe zu verlieren, bis er die drei Liebespomeranzen gefunden habe, nach denen er nun auszieht; sehr häufig geht der junge Held einfach auf die Jagd, auf die Suche nach dem Glück oder nach einer Braut, und oft finden sich auch mehrere dieser Einzelzüge miteinander verschmolzen wieder. Wie die Einleitung aber auch gefasst sein mag, stets folgt ihr die Ankunft des Helden bei den Eltern oder Beschützern der Heldin, die Werbung, sehr häufig danach die Prüfung durch schwierige Arbeiten, die gemeinsame Flucht, das Vergessen der Braut kurz vor der heimatlichen Stadt oder dem elterlichen Schloss und zuletzt das Wiedererkennen und der glückliche Ausgang.

Ayrer lässt, nachdem der Krieg entschieden und Ludolff mit seiner Tochter in die Verbannung gezogen ist, den Sohn des siegreichen Fürsten mit seinem Famulus zur Hirschjagd aufbrechen. Sie verirren sich, erhalten auf ihren Hornruf keine Antwort, stehen plötzlich dem Zauberer Ludolff und der Sidea ge-

[1]) Vgl. Wodick, S. 78 f.

genüber, werden gelähmt und damit am Gebrauch ihrer Waffen verhindert und müssen sich gefangen geben. Ludolff war schon vorher durch den Teufel Runcifal vom Nahen Engelbrechts unterrichtet, er hat sein vorläufiges Ziel erreicht, schickt den Famulus zurück, übergibt den jungen Prinzen seiner Tochter zur Aufsicht und bestellt später den diebischen Jahn Molitor, den er in seinen Dienst zwingt, als eine Art Oberaufsicht über beide. Ein Vergleich mit den Märchen zeigt, dass die Grundgedanken altes und mannigfach verwandeltes Märchengut sind. Aus der ganzen Fülle sollen hier nur einige besonders wichtige Beispiele herangezogen werden. In Kalidasas „Sakuntala“ verfolgt König Duschjanta, sein Gefolge weit zurücklassend, nur von seinem Wagenlenker begleitet, auf der Jagd eine Gazelle und gelangt dabei, nachdem Einsiedler ihm den Weg weisen, in den Büsserhain zu Sakuntala und ihren beiden Freundinnen. Den Zug, dass der Verirrte von Einsiedlern oder anderen wohlgesinnten Ratgebern weitergewiesen wird, hat Ayrer nicht bewahrt, er findet sich sonst aber häufig und bis in die neueste Zeit hinein. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, 1627 oder 1637, also bald nach der Entstehung des „Tempest“, der „Sidea“ und der Novelle von Niciphoro und Dardano, ist uns das einleitende Jagdmotiv in Basiles „Pentamerone“ durch das 7. Märchen des 2. Tages überliefert worden: „La Palomma“. Prinz Nard' Aniello gelangt auf der Jagd zur Hütte einer armen alten Frau, wirft aus Uebermut einen Topf mit Bohnen entzwei und wird dafür verflucht, sich in die Tochter einer Hexe zu verlieben. Nach zwei Stunden verirrt er sich wirklich, verliert seine Begleiter und trifft die schöne Filadoro, die Schnecken sucht. Eine plötzliche Liebe flammt in beiden auf; als aber die Hexe, Filadoros Mutter, erscheint und den Prinzen angreift, bleibt er erstarrt stehen, kann den Degen nicht ziehen und muss ihr willenlos folgen. Alles weitere entwickelt sich nach dem üblichen Schema. Als Beweis dafür, dass all diese Einzelzüge in demselben grösseren Zusammenhang durch Jahrhunderte in der Dichtung des süditalischen Volkes lebendig blieben, diene das von Kaden 1880 veröffentlichte Märchen von Bifara, das zugleich eine alte Erinnerung an gemeinsame spanisch-süditalische Ge-

schichte zu bewahren scheint. Der Sohn des Königs von Spanien geht auf hie Jagd. Seine besorgten Eltern geben ihm zu seinem Schutze zwei Hauptleute mit zwei Regimentern Soldaten bei. Während einer Rast schlafen alle ein, nur der Prinz wacht, entfernt sich heimlich, irrt Tag und Nacht umher, trifft zwei Einsiedler, die ihm den Weg weisen und findet schliesslich in der Nähe eines Wassers Bifara, die Tochter eines Zauberers. Sie verspricht ihm Hilfe und Beistand gegenüber den menschenfresserischen Neigungen ihrer Eltern unter der Bedingung, dass er sie heiraten werde. — In Deutschland beginnt das im Paderbornischen von den Brüdern Grimm gefundene plattdeutsche Märchen von den beiden Königeskinnern ebenso: einem Königssohn war geweissagt worden, er solle von einem Hirsch umgebracht werden. Als er sechzehn Jahre alt ist, geht er mit Jägern auf die Pirsch, trennt sich von ihnen bei der Verfolgung eines grossen Hirsches und sieht sich plötzlich einem langen Manne gegenüber, einem Zauberer, der ihn auf diese Weise fangen wollte: „Dat is gut, dat ik dik hewe; ik hewe schon sess paar gleserne Schlitschau hinner die kaput jaget un hewe dik nig kriegen könnt". Dieses Geständnis ist wichtig; mit ähnlichen Zügen in anderen Fassungen[1]) scheint es zu beweisen, dass die bewusste Entführung des Helden durch den Zauberer ein märchenhafter Grundzug ist. Shakespeare und Eslava haben ihn beibehalten, bei Eslava fährt Dardano dem Prinzen sogar bis an die Küste der Adria entgegen und nimmt ihn unter falschem Vorwande in sein gebrechliches Boot auf. — Zuletzt sei hier noch das Bechsteinsche Märchen von den drei Nüssen herangezogen. Es stammt aus dem Saaletal und gehört zu den drei Varianten, die schon Tittmann aufgefallen waren. Ein Prinz, ein grosser Jagdliebhaber, geht trotz strengen Verbotes seiner Eltern eines Tages wieder auf die Jagd. Er verfolgt anhaltend einen Hirsch, in seinem Eifer sogar in ein grosses Haus, das plötzlich vor ihm stand. Es ist das Schloss des Zauberers, der hinter dem Prinzen ein Gattertor schliesst und ihn gefangen nimmt. Aus all diesen Varianten folgt

[1]) Vgl. die Märchen, in denen ein Prinz geraubt wird, um mit seinem Blute einen kranken König zu heilen.

deutlich, wie eng die „Sidea" mit ihnen verwandt ist. Hier und dort sind Einzelzüge verschwunden, umgestaltet, umgedeutet oder andere hinzugefügt, wie es der kombinierenden Phantasie des Erzählers gerade passte, aber am Wesen des Hauptmotives wird nichts geändert; es bewahrt seine Gestalt durch die Jahrhunderte, unbehindert durch sprachliche Grenzen zwischen den Völkern und weite Räume zwischen den Ländern.

Die Verwendung des Begriffes „Hauptmotiv" bedarf einer kurzen Erklärung und Rechtfertigung, weil meines Wissens in der Märchenforschung bisher nie zwischen Haupt- und Nebenmotiven unterschieden wurde und weil Verkettung und Gliederung der Motive weniger Beachtung fanden als die Einzelerscheinungen. Eine strenge Scheidung ist bei der unendlich grossen Zahl der Verkettungsmöglichkeiten, der Wandelbarkeit der einzelnen Bestandteile und dem daraus folgenden bunten Spiel mit Begründungen und Folgerungen nicht immer möglich. Aber gewisse Grenzlinien lassen sich ziehen, und die genügen vollauf. Als höhere Einzelheiten erschienen bisher die Motive des Zwistes, der Schwanenjungfrau, des Löweneckerchens, des Gelöbnisses und der zuletzt besprochenen Jagd, Wanderung usw., durch die der Held in die Gewalt des Zauberers gelangt. Jedes dieser Motive umfasst eine ganze Anzahl von Handlungen und Ereignissen, die mehr oder weniger nötig sind, um die Haupthandlung zu begründen, lebendig zu gestalten oder auszuschmücken, und die in diesem selben Rahmen getreulich immer wiederkehren. Diese niederen Einzelheiten sind die Nebenmotive.

Bei einem Vergleich der „Sidea" mit den im Anhang erwähnten Varianten kristallisieren sich deutlich sechs Hauptmotive heraus, sechs Hauptteile der Gesamthandlung, die dem Volksmärchen entnommen sind. Es sind zunächst der „Zwist" und die „Wanderung", dann folgen die „Werbung", die „Aufgaben",[1]) die wohl auch zur Werbung gerechnet werden könnten, wegen ihrer Bedeutung und häufig sehr breiten Ausmalung aber besser selbständig betrachtet werden, die „(Magische) Flucht" und am Ende die „Vergessene Braut". Die Werbung in Ayrers Darstel-

[1]) Ursprünglich, wenn auch nicht im allerletzten Grunde, wohl zum Zweck der Prüfung des jungen Mannes auf seine Ehefähigkeit.

lung ist bereits geschildert worden. Dieses Hauptmotiv findet sich fast in allen Varianten, bisweilen allerdings verkappt und nicht immer genau an derselben Stelle. Die in der Vergleichstafel angegebene Reihenfolge ist als normalisiert anzusehen und wird nicht immer innegehalten — es gibt auch verstümmelte Märchen und schlechte Erzähler. Der Umstand, dass Engelbrecht von Ludolff und seiner Tochter mit Hass und grausam behandelt wird, findet seine natürliche Erklärung in den vorhergehenden Ereignissen. Die Feindschaft des Vaters oder Pflegers der Heldin kommt in jeder zweiten Variante vor, bisweilen mit Begründung, häufig ohne sie. In den chinesischen „Schwarzen Künsten“ z. B. ist nicht ersichtlich, warum dem Schwiegersohn die Tochter noch nach der Hochzeit vorenthalten wird, und warum die Eltern ihn später töten wollen. Auch Labans Handlungsweise gegenüber Jakob ist zunächst völlig ungerechtfertigt[1]); ebenso grundlos bricht der Zauberer in den „Beiden Künigeskinnern“ sein Versprechen, die Tochter zu geben. In vielen Fassungen herrscht die Vorstellung, dass der Zauberer, der Teufel, die Hexe oder wer gerade an Stelle des Ayrerschen Ludolff oder des Shakespeareschen Prospero steht, als Nichtmensch oder mit übernatürlichen Kräften begabter Mensch den eigentlichen Menschen feind sein müsse. Die Mutter der Bifara wittert den spanischen Königssohn und ruft aus:

„Geruch von Menschen wittert herein,
Ich fress ihn auf mit Haut und Bein“.

Zelinda und ihr Prinz de la Pomarance hören den heimkehrenden Popanz:

„Mucci, mucci, sento puzzo di Christianucci“,

und anderen geht es in ihrer Lage ähnlich. Die bei allen Völkern wiederkehrenden Reime dieser Art sind hinlänglich bekannt.

Die Gefangennahme des Prinzen durch Lähmung weist ausser der „Sidea“ nur die „Palomma“ auf. Die von Perott aus dem „Espejo de Principes y Caballeros“ herangezogene Episode, in der der verzauberte Lucindo mit dem

[1]) Dieses Motiv beruht auf einer alten israelitischen Vorlage, die mehreren israelitischen Sagen zu Grunde liegt; die Entstehung ist unbekannt. (Hinweis von Herrn Geheimrat Jensen).

Schwerte in der Hand und unfähig, sich zu rühren, auf einem Stuhle sitzt, steht mit dieser Lähmung wahrscheinlich in keinem Zusammenhang. Aussergewöhnliche Fähigkeiten des Vaters der Heldin, seine Zauberkunst und ähnliches, gehören dieser Motivenreihe seit Urzeiten an und kehren in weitaus den meisten Fassungen wieder. So besitzt in der „Sakuntala" der Behüter der Heldin, Kanva, Zauberkräfte und ist als Büsser eine Art Heiliger: das Mädchen selbst ist die Tochter einer Apsara. Filadoros Mutter ist eine Hexe; in Bellos „Mambriano" bedient sich die Königin von Aegypten bei der Verfolgung ihrer Tochter Filenia eines Zauberbootes; in dem finnischen Märchen aus Ingermanland spielt der Teufel die Rolle des bösen Schwiegervaters; das estnische Märchen bei Kreutzwald - Löwe nennt ihn den „alten Burschen", gibt ihm ein weisses Pferd zur Grossmutter und viele Geister von verschiedener Leistungsfähigkeit als Diener. Auch die Vorstellung vom Zauberer als Herren über dienende Geister ist weit verbreitet. Bei Ayrer nimmt Runcifal die Stelle des gehorsamen Zauberknechtes ein; in der Siebenbürgener Fassung vom „Königssohn und der Teufelstochter" steht dem Höllenfürsten ein ganzes Heer von Geistern zur Verfügung; wenn es sich um ein Zaubererehepaar handelt, tritt entweder der Mann oder die Frau an den Platz des Dieners, je nachdem, ob ihr oder ihm die grösseren Kräfte zugeschrieben werden. Der minder geschickte Teil übernimmt dann bei der Flucht gewöhnlich die erste und zweite Verfolgung, und erst nach seinem erfolglosen Bemühen bricht der Mächtigere selbst auf.[1])

Die Kunst zu zaubern beschränkt sich bei Ayrer nicht auf den Fürsten Ludolff, auch seine Tochter weiss den geheimnisvollen Stab zu gebrauchen und für ihre Zwecke zu verwenden. Wiederum zeigt sich darin ein altes und gern erzähltes Motiv, kann doch schon Medea zaubern. In den übrigen Varianten kommt es 23mal vor. Bald bedient sich die Heldin eines Stabes, bald eines Zauberbuches oder eines Spiegels, sehr häufig genügt ein Reim oder ihr blosses Wort, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. An Gelegenheiten, die Kunst auszuüben, fehlt es ihr nicht; sie führt die übermenschlich

[1]) Vgl. u. a. „Schwarze Künste".

schweren Aufgaben aus, die dem Helden aufgetragen werden, sie verheimlicht die Flucht, schafft bei der Verfolgung magische Hindernisse oder nimmt Verwandlungen vor und braucht ihre Künste schliesslich des öfteren, um sich dem vergesslichen Prinzen wieder in Erinnerung zu bringen.

Wenn Ayrer den Prinzen Engelbrecht unter Aufsicht der Sidea stellen lässt, so steht er damit ziemlich vereinzelt da. Nur in der „Bifara" und der „Palomma" geschieht etwas Aehnliches: Bifara muss während der Abwesenheit des Alten mit ihrem Königssohn gemeinsam das Haus hüten, und Filadoro muss bei dem gleichen Anlass auf Nard' Aniello und das Haus achten. Undeutlich finden sich diese Züge im „Mambriano", in der „Rosella" und in Irland im „Hinterlistigen Adler". In der Regel hat die Heldin dem mit den Aufgaben beschäftigten Helden nur das Frühstück oder Mittagessen zu bringen, so in den „beiden Künigeskinnern". Wenn Ayrers Darstellung sich im Märchen auch nicht vollständig nachweisen lässt, so ergibt sie sich doch sehr leicht aus der ganzen Anlage dieser Szene, ohne grossen Aufwand von Phantasie; sie liegt gewissermassen in der Luft, ähnlich wie an derselben Stelle die Liebesszenen. Dabei handelt es sich meistens um Liebe auf den ersten Blick, ohne irgendwelche Entwicklung oder gar Begründung, und das ist ein typisch märchenhafter Zug: die beiden sehen sich und wissen, dass sie für einander bestimmt sind. Wenn der Königssohn die dritte Pomeranze, den dritten Apfel oder Schilfhalm geöffnet und der daraus hervortretenden Schönen das heiss begehrte Wasser gereicht hat, sodass der Tod seine Macht über sie verliert, dann sagt sie ihm mit naiver Selbstverständlichkeit: „Ich weiss, dass du mein bist", und folgt ihm in seine Heimat. Eine Erklärung, die man bei diesem Pomeranzen-Motiv aus der langen Suche des Helden und der häufig schicksalmässigen Art der Vorherbestimmung durch einen Fluch, wie er auch in der „Palomma" ausgesprochen wird, ableiten könnte, ist bei anderen Fassungen möglich. Auffallend ist die Tatsache, dass, wie auch bei Ayrer, das erste Wort gern dem Mädchen gegeben wird; es erklärt seine Liebe zuerst und erweist sich auch fernerhin als die treibende Kraft. Bisweilen zeigt sie ihr erstes

Wohlwollen dadurch, dass sie dem Fremdling Schutz verspricht gegen die bösen Absichten ihrer Eltern oder Pflegeeltern. Des öfteren sichert sie sich, wie Sidea, indem sie ein Eheversprechen verlangt und nur unter dieser Bedingung ihre Hilfe gewährt. Die Eltern sind im echten Volksmärchen ausnahmslos gegen die Verbindung[1]) — wie Ludolff —, setzen alles daran, sie zu verhindern und wagen bei der Verfolgung der Liebenden sogar ihr Leben, verlieren es auch oft genug. Wenn sie einmal auf die Werbung des Fremdlings eingehen, so tun sie es meist nur zum Schein, lassen schwere Arbeiten verrichten und geben im günstigsten Falle die älteste von den öfter vorhandenen drei Töchtern statt der begehrten und versprochenen jüngsten. Dieses Motiv ist aus der Jakobgeschichte gut bekannt, im deutschen Märchen ist es in den „beiden Künigeskinnern“ typisch und weit ausgesponnen.

Die Hochzeit oder Vereinigung der Liebenden findet fast immer erst nach der gelungenen Flucht statt, obwohl die Hochzeit vor der Flucht das Ursprüngliche ist[2]). Ausnahmen finden sich in (der „Sakuntala“,) der Muttersage, der Jakobgeschichte, in den „Schwarzen Künsten“ in China, im russischen Märchen von der Entenjungfrau, im welschtiroler vom Prinzen mit den goldenen Haaren und in den deutschen Fassungen vom Löweneckerchen und dem Jäger mit der Schwanenjungfrau[3]). Ayrer folgt also hier der neueren und am weitesten verbreiteten Form.

Mit dieser Betrachtung ist der Entwicklung der Handlung schon vorgegriffen worden, und wir müssen zu dem mit der Werbung eng verknüpften Hauptmotiv der Prüfung durch schwere Arbeiten zurückkehren. Dieses Motiv erfreut sich, wie schon erwähnt, besonderer Beliebtheit. Ayrer allerdings behandelt es nur kurz; Ludolff lässt Engelbrecht Holz schneiden, hacken und tragen[4]) und andere unge-

[1]) Wo mehrere Töchter oder zwei Töchter und ein Pflegekind vorhanden sind, will der Zauberer die Verbindung des Helden mit der jüngeren Tochter oder dem Pflegekind verhindern, wünscht aber bisweilen eine Werbung um die ältere oder doch um eine seiner eigenen Töchter und entführt zu diesem Zwecke den Helden, in einem Falle ganz ausgesprochen, in anderen wahrscheinlich.

[2]) Hinweis des Herrn Geheimrat Jensen.

[3]) M. d. W. Deutsche Märchen seit Grimm.

[4]) Vgl. Ayrer, herausg. von Keller, S. 2194, 2200 u. 2214.

nannte Dienste für seine Tochter ausführen, lässt ihn also anscheinend alle gröberen Arbeiten im Haushalt besorgen. Der Prinz müht sich dabei fast zu Tode. Im Märchen finden sich an dieser Stelle die verschiedensten Arbeiten, gewöhnlich drei in jeder Fassung. Die Bearbeitung von Holz kehrt in den für diese Untersuchung benutzten Varianten achtmal wieder. In den „Königeskinnern" soll der Prinz einen Wald mit einer gläsernen Axt niederlegen, in den „Deux grenouilles d'or" mit einem Holzbeil in einem Tage. Auch in der „Tochter des Königsgeiers" wird einfach die Abholzung eines Waldes verlangt. Im Siebenbürgener „Königssohn und Teufelstochter" muss der Wald geschlagen und das Holz in Klafter gelegt werden. Autumunti soll ein grosses Bündel Holz aus dem Walde nach Hause tragen, und damit gleicht sich die Aufgabe schon der Ayrerschen an. Goldfeder hat Holz zu „hauen", in der „Palomma" werden sechs Stösse Holz im Keller viermal durchgespalten, und in den „Drei Nüssen" endlich wird dem Helden aufgetragen, mit einem hölzernen Beil und einer hölzernen Säge eine grosse Menge Holz zu zerkleinern. Wieder lehnt sich Ayrer also eng an das Märchen an, und wieder ergeben sich besondere Aehnlichkeiten mit der „Palomma" und den „Drei Nüssen", mit italienischen und deutschen Ueberlieferungen.

Die übrigen Arbeiten brauchen hier nur kurz erwähnt zu werden, weil sie nicht unmittelbar in Frage kommen. Neben dem Roden und Holzbereiten wird die Bestellung des Ackers in verschiedenen Formen und Umbildungen verlangt, Pflügen, Säen und Ernten, dann die in Haus und Stall nötigen Arbeiten wie Misten, Tierfüttern, Melken, das Trennen von verschiedener Saat, das Federlesen und ähnliches, auch das Bauen von Häusern, Oefen und die Herstellung von Geräten, Bierbrauen u. a. m. Eine besondere Gruppe bilden die Aufgaben, die das Herbeiholen eines Tieres oder einer Sache verlangen, eines Kalbes oder Pferdes, eines Nestes mit Eiern oder des Lebenswassers. Häufig kommt die Forderung vor, einen Teich oder See mit unzulänglichem Gerät auszuschöpfen, ursprünglich wohl zum Zweck des Fischfanges.[1]) Auch ganz allgemeiner Dienst findet sich erwähnt:

[1]) Vgl. die „Tochter der Königsgeiers".

in China muss der Schwiegersohn drei Jahre um seine Frau arbeiten, Jakob dient um seine beiden Frauen zweimal sieben Jahre bei Laban.

Als Sidea den Engelbrecht in ihren Diensten hat, hält sie ihn „gar übel", nimmt ihm „bald das Leben", schlägt ihn, und Ludolff droht, ihn zu erschlagen, wenn er nicht gehorche. Diese rohe Behandlung des Gefangenen durch Ludolff ist dem Nürnberger Dichter zum Vorwurf gemacht worden, sehr mit Unrecht, denn er schreibt nur auf, was ihm oder seinem Vorgänger der Volksmund überlieferte. Der Zauberer wird überall als unmenschlich, grausam und gierig nach Menschen- oder Christenfleisch geschildert, und der Gefangene rettet sein Leben in der Regel nur durch die Flucht und die Hilfe seiner Geliebten. Die Unterstützung des Helden durch das Mädchen erwähnt Ayrer nur in der Episode, in der Sidea dem Teufel Runcifal den Mund durch Zauber schliesst, also nicht bei der Arbeit. Das Einverständnis zwischen den Liebenden kommt hier ja erst unmittelbar vor dem Beginn der Flucht zustande. In den volksmässigen Ueberlieferungen dagegen, die keine literarische Bearbeitung erfahren haben, leiht die Heldin ohne Wissen und gegen den Willen der Eltern meist schon ihre Hand zur Ausführung der schweren Arbeiten. Sie bringt das Essen zur Arbeitsstätte, gibt dem Helden gute Ratschläge, stellt ihm ihre Zauberformeln zur Verfügung oder schläfert ihn ein und vollbringt indessen mit zauberkundiger Hand selbst das Werk. Ohne ihre Kunst würde der Held gewöhnlich einem traurigen Schicksal verfallen.

Wie dieses Hauptmotiv ist auch das folgende, das der Flucht, ganz aus der Welt des Märchens entnommen. Dabei ist zwischen der einfachen und der Magischen Flucht zu unterscheiden. Von letzterer sprechen wir dann, wenn Zaubermittel zur Flucht selbst verwandt werden, oder wenn die Verfolgung durch magische Verheimlichung, durch Schaffung magischer Hindernisse oder Verwandlung der Fliehenden behindert wird. In Ayrers Komödie handelt es sich um die Magische Flucht, denn Sidea bringt den Teufel Runcifal mit ihrem Zauberstab zum Schweigen, verhindert ihn dadurch, Ludolff Mitteilung zu machen,

und verzögert die Verfolgung. Der Volksdichtung mit ihrer unverhohlenen Freude am freien Spiel der Phantasie und am Wunderbaren liegt diese Art der Ausgestaltung. Die Verheimlichung der Flucht in der Ayrerschen Art findet sich allerdings nirgends, aber ähnlich sichern sich z. B. in der „Zelinda" die Fliehenden. Dort hat der Popanz ein Pferd mit Schellenhalsband im Stalle stehen, das ihn warnen und herbeirufen soll; es wird daran gehindert, indem die Fliehenden die Schellen mit Baumwolle umhüllen. Am häufigsten wird die Flucht durch Sprechvertreter verheimlicht,[1]) drei Tropfen Blut, drei Erbsen, Speie oder ähnliches, das dem Zauberer anstelle der Flüchtigen dreimal antwortet und ihnen damit einen grossen Vorsprung ermöglicht[2]). Auch ein Schlafzettel wird verwendet[3]). Im Kleide der Königin von Aegypten versteckt hält er sie so lange im Schlaf, bis Lodovico und Filenia schon weit draussen auf der See fahren. In anderen Fällen wird die Abwesenheit oder der natürliche Schlaf des Zauberers für die Flucht ausgenutzt.

Zur Verfolgung schickt Ludolff den Müller aus; dieser kehrt ohne Sidea wieder, trotzdem er sie auf dem Baum am Brunnen gesehen hat und sie hätte mitnehmen können. Darauf eilen beide gemeinsam zum Brunnen, finden den Platz aber leer. Die Umkehr Jahn Molitors ohne die Entflohene könnte als Dummheit, Schalkheit oder böser Wille im Dienst eines gewaltsamen Herren ausgelegt werden und wurde von Ayrer vermutlich auch so angesehen. In Wirklichkeit hat sie andere Gründe, die aus dem Vergleich mit den Märchen klar hervortreten. In fast allen Varianten, die die Flucht erwähnen, schickt der Zauberer seine Geister, Diener oder seine Frau zur Verfolgung aus; sie kehren ein- oder zweimal erfolglos zurück, erst bei der letzten Verfolgung begibt der Zauberer sich selbst auf den Weg,

[1]) Vgl. u. a. Blutstropfen: Lady Featherflight, das Meistermädel, der Liebste Roland; Speie: Goldfeder, Nzentola.

[2]) Francesco Bello: Mambriano.

[3]) Unter den Gegenständen, die zur Verheimlichung der Flucht dienen, sind die Holzscheite wichtig, weil sie äusserlich angesehen dem ältesten erweisbaren orientalischen Gegenstück, dem Hausgötzen, am nächsten stehen (Jensen, Hinweis).

muss aber gleichfalls ohne Erfolg heimkehren oder findet dabei sein Ende. Jahn Molitor kehrt also unverrichteter Sache heim, weil es die Ueberlieferung so will, und Ludolff wandert selbst zum Brunnen, findet seine Tochter aber nicht, auch weil es das Märchen so will. Der Dichter ist also bewusst oder unbewusst, offen und versteckt in der Anlage seines Werkes abhängig vom Volksmärchen.

Auch die Bestrafung des erfolglosen Dieners hat Ayrer bewahrt, indem er Ludolff den Jahn Molitor heftig ausschelten lässt[1]). Die Behinderung der Verfolger durch Zauberei, ein des öfteren breit ausgesponnenes Motiv, fehlt jedoch. Hier hat Ayrer selbst oder sein Vorgänger gestrichen, und mit gutem Grund, denn diese Kunststücke passen wohl in eine längere Erzählung, sind aber für die Darstellung auf der Bühne gänzlich ungeeignet. Wie sollte man etwa die Errichtung magischer Hindernisse durchführen, einen Abgrund öffnen,[2]) einen Tropfen Wasser zum Meere werden lassen, eine Felsenschranke im Meere errichten[3]) oder durch Tötung eines Hahnes den Verfolger aus der Luft herunterholen?[4]) Ebensowenig sind die Verwandlungen durchführbar; es ist nicht möglich, die Verwandlung der Heldin in einen Teich und die des Helden in eine Ente[5]) auf der Bühne wirksam zu gestalten, oder ähnliche Verwandlungen in Fisch und Schwimmblase[6]), Bach und Aal, Kapelle und Priester, Gärtner und Kohlpflanze[7]), Blume und Biene[8]). Eine mehr natürliche Behinderung der Verfolger, z. B. durch Hinwerfen einer Nadel[9]), die gesucht werden muss, wäre allerdings gut darstellbar gewesen, hätte aber

[1]) Vgl. z. B. „Die Entenjungfrau“: der Zar läßt die erfolglosen Diener henken; „Der dankbare Königssohn“: die Geister werden gescholten; „Goldmariken und Goldfeder“: Schelte; „Les deux grenouilles d'or“: Tadel usw.

[2]) Yvon et Finette.

[3]) Meistermädel; Featherflight.

[4]) Schwarze Künste.

[5]) Die drei Nüsse.

[6]) Der dem Teufel versprochene Königssohn.

[7]) Bifara.

[8]) Königstochter beim Popanz.

[9]) Der hinterlistige Adler.

recht hohe Ansprüche an die Märchengläubigkeit der Zuschauer gestellt.

Wie Ayrer in diesem Falle also wohl aus technischen Gründen auf die Nachahmung der ursprünglichen Vorlage verzichtet, so bewahrt er treulich einen anderen auch zur Magischen Flucht gehörigen Zug, der ihm keine Schwierigkeiten bereitet, die Initiative der Heldin. Schon bei der Erklärung der Liebe ergriff Sidea in Uebereinstimmung mit vielen ihrer Schwestern im Märchen die Vorhand, und hier bei der Flucht geschieht dasselbe[1]). Ohne langes Besinnen läuft sie mit Engelbrecht fort, der mit allem einverstanden ist, was ihn aus seiner peinlichen Gefangenschaft erretten kann.

Am Schluss dieser langen Reihe von Einzelzügen muss nun noch das Hauptmotiv von der Vergessenen Braut eingehend betrachtet werden. Es ist eines der beliebtesten, der auffallendsten und wird in Formen überliefert, deren Vergleich wichtige Rückschlüsse auf die Entwicklung des Märchens zur literarisch behandelten Sage gestattet. Im Mittelpunkt der Ayrerschen Darstellung steht die Erzählung von der Jungfrau auf dem Baum. Sie ist auch für diese Untersuchung die wichtigste; doch auch die darumgewobenen Einzelheiten haben ihre Bedeutung und werden deshalb in der Reihenfolge des Geschehens betrachtet.

Gleich die erste Szene, die Zurücklassung der Braut in der Nähe des väterlichen Schlosses, findet sich in sämtlichen Varianten, die dieses Hauptmotiv aufweisen. Bei Ayrer ist die Heldin müde vom Wandern, kann um keinen Preis mehr weitergehen. Da erbietet sich Engelbrecht, eine Kutsche mit Knechten zu holen. Sidea fürchtet aber, wenn sie allein gelassen würde, ihrem Vater in die Hände zu fallen und ausserdem, von Engelbrecht vergessen zu werden. Er beruhigt sie jedoch, verspricht, sie bald zu holen und hebt sie auf einen Baum, unter dem sich ein Brunnen befindet.

Im Volksmärchen werden für die Trennung der Liebenden verschiedene Gründe angegeben, nur nicht die Müdigkeit des Mädchens. Bisweilen hat sie keine standesge-

[1]) Vgl. Lady Featherflight, Goldmariken und Goldfeder, Die drei Tauben, Rosella, Bifara, Les deux grenouilles d'or, Die Entenjungfrau u. a. m.

mässen Kleider an, bisweilen gar keine, in der Regel aber ziemt es sich für sie nicht, zu Fuss und ohne Dienerschaft in die Stadt und den Palast des fürstlichen Schwiegervaters einzuziehen. Die Trennung geht mit wenigen Ausnahmen vom Helden aus. Die Besorgnis, in die Gewalt des Vaters oder seiner Diener zu fallen, ist der echten Märchenheldin fremd, denn die Gefahren sind in diesem Augenblick endgültig überstanden, sei es, dass die Verfolger getötet, oder dass die Grenzen des Zauberreiches überschritten wurden. Die Furcht vor dem Vergessen aber wird oft erwähnt. Es scheint ursprünglich die Folge eines Fluches gewesen zu sein oder die Strafe für den Ungehorsam des Mädchens gegenüber ihren Eltern[1]). So wird Sakuntala vergessen, weil sie in Gedanken an König Duschjanta die Begrüssung des Weisen Durvasa versäumte und von diesem verflucht wurde[2]). Im neueren Märchen erscheint der Vergessensfluch besonders bei den Italienern, bei Basile in der „Palomma" und der „Rosella", im „Mambriano", bei Laura Gonzenbach in der „Nzentola", in „Autumunti und Paccaredda", „Feledico und Epomata", bei Kaden in der „Bifara", ausserdem in der neugriechischen „Vergessenen Braut" und in den „Deux grenouilles d'or". Der Fluch ist stets nur an das Mädchen gerichtet; wo der Held ihn hören könnte, scheint er ihn nicht zu verstehen oder zu beachten. Die Heldin aber bewahrt ihn im Gedächtnis und warnt deshalb den scheidenden Geliebten, manchmal ganz allgemein, wie bei Ayrer, häufiger durch ganz bestimmte Verbote; sie warnt vor dem Kuss einer anderen Frau, vor dem Kuss der Mutter oder Schwester, vor der Begrüssung durch Handgeben, vor der Liebkosung eines Pudels oder dem Genuss einer Speise, besonders eines Apfels. Durch Unachtsamkeit des Helden oder durch Zufall wird das Verbot jedoch übertreten, und unmittelbar darauf ist die wahre Braut vergessen. Nichts davon bei Ayrer: Engelbrecht erwähnt kurz die Verlassene, ist aber schon im nächsten

[1]) Das Motiv kommt, mit Variationen, zuerst in der Jason-Medea-Sage, der Theseus-Ariadne-Sage, der Herakles-Deianeira-Sage, dann weiter der Sigurd-Brynhild-Sage vor. Die Jakob-Geschichte enthält es so wenig wie deren israelitische Parallelsagen. S. Jensen, Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur II, S. 317 f., 425 ff., 443 f., 510 ff., 580 ff.

[2]) IV. Akt.

Augenblick bereit, der Prinzessin Julia von Posen, die sein Vater für ihn ausgewählt hat, seine Hand zu geben. An Sidea denkt er nicht mehr.

Der Ort der Trennung ist wie bei Ayrer in der Regel ein Brunnen mit einem daneben stehenden Baum, bisweilen eine Quelle, ein Fluss mit Brückensteg, das Ufer des Meeres oder ganz allgemein ein Wasser. Die anschliessende Spiegelszene findet sich häufig in diesem Zusammenhang, in ganz auffallender Uebereinstimmung mit der deutschen Fassung in einer anglo-amerikanischen und einer irischen Variante. Die amerikanische ist die schon erwähnte, von Newell 1893 veröffentlichte und mit der „Sidea" in Zusammenhang gebrachte „Lady Featherflight". Eine arme Frau, die am Rande eines ausgedehnten Waldes wohnt, kann ihren Sohn Jack nicht mehr ernähren und schickt ihn deshalb in die Welt, die auf der anderen Seite des Waldes liegt. Jack wandert los, verirrt sich aber und gelangt am Abend des zweiten Tages zu einem grossen Palast, wo Lady Featherflight ihm öffnet. Sie warnt ihn vor ihrem Vater, dem Riesen und Menschenfresser, und rät ihm, schnell fortzugehen. Auf seine dringende Bitte um Essen und ein Nachtlager lässt sie ihn jedoch ein, versteckt ihn und zeigt ihn dem Vater erst nach dem Abendessen. Wie Featherflight findet der Riese den Knaben recht mager, drum will er ihn erst mästen und währenddessen durch Arbeit seinen Unterhalt verdienen lassen. Die erste Aufgabe am folgenden Morgen ist, ein vom Sturm aufgedecktes Scheunendach mit Federn neu zu decken. Jack müht sich vergebens ab, bis Featherflight, die ihm Essen bringt, die Arbeit durch Tausende von Vögeln verrichten lässt. Auch die zweite Aufgabe, einen grossen Haufen verschiedener Saat zu trennen, löst Featherflight selbst mit Hilfe unzähliger Insekten; die dritte, aus einem Haufen Sand ein Tau herzustellen, geht über ihre Kräfte, und der Vater trägt ihr nun auf, Jack für das nächste Frühstück vorzubereiten. Sie stellt Sprechvertreter in Form von drei Blutstropfen, holt, sobald der Riese schläft, den Knaben, nimmt das beste Pferd aus dem besten Stall, dazu einen Schatz von Gold und Silber, und beide fliehen. Die sprechenden Blutstropfen halten den Riesen einige Zeit auf, dann aber folgt er in seinen Siebenmeilenstiefeln. Er wird zuerst durch einen aus einem Stückchen Holz gezauber-

ten Wald aufgehalten, bei einer zweiten Verfolgung durch einen aus einem Wassertropfen entstandenen See und platzt, als er ihn auszutrinken versucht. Damit sind die Fliehenden gerettet. Die anschliessende Spiegelszene mag in den Worten des Originals folgen:

"Now they go on quietly till they come near to a town. Here they stop, and Jack says: 'Climb this tree, and hide in the branches till I come with the p a r s o n to marry us. For I must buy me a suit of fine clothes before I am seen with a gay lady like yourself'. So Featherflight climbed the tree with the thickest branches she could find, and waited there, looking between the leaves into a spring below. Now this spring was used by all the wives of the townspeople to draw water for breakfast. No water was so sweet anywhere else; and early in the morning they all came with pitchers and pails for a gossip, and to draw water for the kettle. The first who came was a carpenter's wife, and as she bent over the clear spring she saw, not herself, but Featherflight's lovely face reflected in the water. She looks at it with astonishment and cries, "What! I, a carpenter's wife, am I so handsome? No, that I won't", and down she threw the pitcher, and off she went. The next who came was the potter's wife, and as she bent over the clear spring she saw, not herself, but Featherflight's lovely face in the water. She looks at it with astonishment and cries, etc. (repeat as before; in the same manner come the wives of the publican, scrivener, lacemaker, etc. etc.). All the men in the town began to want their breakfast, and one after another went out into the market-place to ask if anyone by chance had seen his wife. Each came with the same question and all received the same answers. All had seen them going, but none had seen them returning. They all began to fear foul play, and alltogether walked out toward the spring. When they reached it, they found the broken pitchers all about the grass, and the pails bottom upwards floating in the water. One of them, looking over the edge, saw the face reflected, and, knowing that it was not his own, looked up. Seeing Lady Featherflight, he called all his comrades, 'Here is the witch, here is the enchantress. She has bewitched our wives.

Let us kill her', and they began to drag her out of the tree, in spite of all she could say."

Die erzürnten Ehemänner machen sich unverzüglich ans Werk, Lady Featherflight als Hexe zu henken, aber Jack erscheint noch rechtzeitig mit dem Geistlichen und rettet sie. Das Paar wird getauft, getraut, lässt sich in der Stadt nieder und holt die übrigen Schätze des toten Riesen.

In diesem Märchen fehlt also das Zwistmotiv, die Motive II—V sind vollständig vorhanden, von dem Motiv der Vergessenen Braut aber hat sich nur die Brunnenszene erhalten. Diese genügt jedoch zur Feststellung einer besonders nahen Verwandtschaft mit der „Sidea". Hier kommt zuerst des Schusters Weib Finelia mit einem Krug, um Wasser für ihren Mann zu holen; sie sieht das Spiegelbild, wirft den Krug fort, „schwanzt auff der Brücken rumb und sagt:

Meins gleichen nicht allhie wird pfunnen
Ein aussbündig schön Creatur.
Was hab ich mich geziehen nur,
Das ich hab genommen den Pechpatzen,
Den hesslichen ungeschaffnen Fratzen?
Nun will ich bey ihm nicht mehr leben,
Sonder mich strachs gen Hof begeben."

Ihr folgt Ela, des Bauern Magd, die mit anderen Worten dasselbe sagt, auch das Gefäss fortwirft und stolz abtritt, um zu Hofe zu gehen. Dann kommt Jahn Molitor, der unverrichteter Sache umkehrt, und schliesslich, von Durst getrieben, der Schuster Dietrich. Er nimmt Sidea vom Baum herab und führt sie auf ihre Bitte in sein Haus.

Ein Zug ist bei dieser Schilderung wenig in den Vordergrund getreten und muss deshalb besonders erwähnt werden, die Taufe der Heldin. Ayrers Stück spielt im Lande der Heiden, das Heidnische wird stark betont, und damit ein Thema weit ausgeführt, das sich ausser der „Featherflight" nur in den italienischen Varianten von „Rosella", „Feledico und Epomata" und den „Drei Tauben" nachweisen lässt. Hier wird die Heldin aus dem Lande der Zauberer und Heiden zu den Christen geführt und darf in ihre Gemeinschaft erst nach der Taufe auf-

genommen werden. Epomata nimmt ausserdem einen christlichen Namen an, und die Heldin der „Drei Tauben" baut vor dem Uebertritt zum Christentum als letztes Zauberstück noch einen grossen Palast, um dann ihre Zauberbücher zu verbrennen[1]). In anderen Varianten finden sich keine deutlichen Hinweise auf eine Taufe, wenn auch die Heldin recht häufig als heidnisch angesehen wird[2]). Sie ist ja meistens eines Zauberers Tochter. Die besonderen Beziehungen der „Sidea" zu den italienischen Varianten sind uns schon des öfteren aufgefallen und werden sich auch weiterhin zeigen.

Die zweite recht ähnliche Fassung dieser Szene aus dem englischen Kulturkreis findet sich im irischen Volksmärchen vom „Hinterlistigen Adler" und ist in Südwestirland, in Münster, und anscheinend erst zu Beginn dieses Jahrhunderts aufgezeichnet worden. Sie ist wie die „Featherflight" mit anderen Zutaten versehen, enthält ebenfalls das Zwistmotiv nicht, aber das ganze Motiv der Vergessenen Braut. Der Inhalt ist kurz:

Der Sohn des Königs von Irland verwundet einen Adler, den Sohn einer alten Hexe, und wird von ihm auf dem Rücken nach dem Orient entführt. Die Hexe gibt ihm ein Mädchen zur Bedienung, die ihm auch das Essen zur Arbeitsstätte trägt und dabei seine Arbeiten durch ihre Zauberkunst vollbringt. Die erste Aufgabe ist, einen See trocken zu legen und darin einen verlorenen Ring zu finden; die zweite, mit vierzinkiger Forke einen sieben Jahre nicht gereinigten Stall zu misten, in dem 700 Pferde standen, und dort eine Nadel zu suchen; die dritte, einen hohen Baum zu fällen und das Ei aus dem Nest einer Ente zu holen. Nach der dritten Arbeit bereiten die beiden die Flucht vor und fliehen in der Nacht in Gestalt zweier Habichte. Die Hexe und ihr Sohn verfolgen sie, werden das erste Mal durch den hingeworfenen Ring aufgehalten, das zweite Mal durch die Nadel, und beim dritten Mal tötet der Königssohn die Hexe, indem er ihr das Ei in eine Wunde an der Brust wirft. „Hierauf reiste

[1]) Vgl. Prospero und Dardano!

[2]) Vgl. u. a. das finnische Märchen vom Teufel und Königssohn; der Heldin wird gesagt: „Bist du getauft, so komm aus dem Wasser, bist du es nicht, geh hin, woher du gekommen bist".

das Mädchen mit dem irischen Königssohn weiter nach dem Westen. Sie gelangten an den Palast des Königs von Irland. Das Mädchen befahl dem Prinzen hineinzugehen. „Ja', sagte er, „wenn du mit mir gehst'. — „Nicht jetzt', sagte sie. „Aber gib mir das Versprechen, dass du dem schwarzen Hunde deines Vaters nicht erlaubst, dich zu lecken'. Er ging darauf mit grossem Widerstreben hinein. Er hatte geglaubt, sie würde bei ihm bleiben und seine Frau werden. Man kann sich denken, dass er nun zwanzigfach und mehr willkommen geheissen wurde. Einige Zeit nach seiner Heimkehr sprang der schwarze Hund an ihm hoch, während er am Feuer sass und leckte ihm das Gesicht. Von da ab entschwand das Mädchen aus seinem Gedächtnis. Sie aber setzte ihren Weg fort und wanderte immer weiter, bis der Abend kam und der Tau fiel. Sie stieg auf einen Baum und hatte Lust, dort die Nacht über zu verbleiben. Ein Fluss befand sich dicht am Baum und in einiger Entfernung davon eine Schmiedewerkstatt. Der Schmied hatte Durst; er sagte zu seiner Tochter, sie solle ihm einen Schluck Wasser holen. Sie nahm den Krug und ging an den Rand des Gewässers. Dort erblickte sie das über alle Massen schöne Spiegelbild. Sie wähnte, es sei ihr eigener Schatten und warf den Krug von sich. Sie sagte, eine so hübsche Frau, wie sie selber sei, dürfe nicht Wasser schöpfen für einen hässlichen Schmied. Dieser schickte eine zweite Tochter hinaus, und die Geschichte lief ebenso ab. Das dritte Mal schickte er sein Weib. Doch dies war noch sieben mal schlimmer als ihre Tochter. Schliesslich plagte den Schmied der Durst zu sehr. Er machte sich selbst auf den Weg. Als er an den Rand des Baches kam, erblickte er das Spiegelbild der Frau. Er sah zum Baume auf. Die Frau oben in den Wipfeln lachte leise auf. „Du machst dich wohl über uns alle ein wenig lustig?" fragte der Schmied. „Ja, gewiss', sagte sie. Sie stieg von oben herunter und ging zum Schmied. Eine Zeit lang blieb sie bei ihnen." — Sie arbeitet und erweist sich als tüchtig, geht aber nach einiger Zeit an den Hof des Königs und bringt durch ein Gespräch mit einem goldenen Hahn dem Prinzen die Erinnerung zurück. Dann heiraten die beiden.

Diese Fassung ähnelt der Ayrerschen in Einzelheiten noch mehr als die „Featherflight". Alle drei bilden eine Gruppe von

engerer Zusammengehörigkeit und sind zweifellos voneinander oder von einer gemeinsamen Vorlage abhängig. Hier muss eine Wanderung stattgefunden haben, über den Weg aber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Die amerikanische Variante ist wahrscheinlich von Irland nach den Vereinigten Staaten hinübergetragen worden, ein Ableger der Münsterländischen. Eine Wanderung von Irland nach Deutschland entbehrt aller Wahrscheinlichkeit[1]); die Uebertragung von Deutschland nach Irland ist möglich gewesen, erhielten doch die britischen Inseln in den vergangenen Jahrhunderten einen dauernden starken Zustrom deutscher Einwanderer, der in Irland sogar zur Gründung ländlicher deutscher Gemeinden ausreichte.

Man hat bisweilen versucht, die märchenhaften Grundlagen der Sideafabel als im Wesen deutsch hinzustellen. Tittman[2]) glaubt an die Entstehung aus dem deutschen Märchenschatz und Robertson bemerkt[3]), „dass die Entdeckung der Sidea durch den Schein ihres Bildes im Brunnen und die Szene des Wiedererkennens in Ayrers Drama einen entschieden germanischen (lies: deutschen) Charakter haben und wahrscheinlich auch auf eine deutsche Quelle zurückgehen werden“. Dazu ist zunächst zu sagen, dass fast alle echten Märchenmotive und Motivverkettungen allgemein menschlichen Charakter tragen, und dass sie bei der Wanderung von einem Volke zum anderen sich nur äusserlich verändern; das neue Kleid allerdings legen sie sehr schnell an. Ausserdem ist die Brunnenszene in germanischen Märchensammlungen verhältnismässig selten, während sie sich allein im Zusammenhang mit den übrigen Hauptmotiven der „Sidea“ in den romanischen Ländern des Mittelmeeres und des Balkans sechs mal und bei den Madjaren einmal nachweisen lässt. Wo dieses Motiv und die Verkettung ursprünglich zu Hause sind, mag dahingestellt bleiben. Die Frage gehört nicht in den Rahmen dieser Arbeit. Beachtlich erscheint aber die Tatsache, dass es schon bald nach Entstehung der Ayrerschen Komödie in die italienische Novellendichtung Eingang gefunden hat und in Ba-

[1]) Vgl. unten.

[2]) Schauspiele aus dem 16. Jdt. II, S. 149 f.

[3]) S. 65.

siles[1]) „Pentamerone" im Märchen von den drei Zitronen[2]) erscheint:

Prinz Cenzullo von Langturm, im Märchen selbst Ciommetiello genannt, geht auf Brautsuche, gelangt in Frankreich an die Küste, fährt mit einem genuesischen Schiff über Gibraltar nach Indien, gelangt zur Hexeninsel[3]), kommt nacheinander zu drei alten Frauen, erhält von der dritten drei Zitronen mit dem Auftrag, nach Italien heimzukehren und nicht weit von seiner Heimat am ersten Brunnen, den er finde, eine Zitrone aufzuschneiden[4]). Er gehorcht, zieht heim, überwindet Stürme und Gefahren, landet und schneidet bei einer Quelle die erste Zitrone auf. Als eine Fee daraus hervortritt und Wasser zu trinken verlangt, vergisst er vor Staunen, ihren Wunsch zu erfüllen, und sie verschwindet. Bei der zweiten geht es ebenso. Der dritten reicht er schnell das gewünschte Wasser, es ist die gesuchte Braut. Um sie ihrem Range gemäss in das Schloss des Vaters einführen zu können, will er Kleider, Schmuck und Gefolge holen und lässt sie auf eine Eiche steigen und sich verstecken. Kaum ist er fort, da kommt die Mohrensklavin Lucia, um Wasser zu holen. Sie sieht das Spiegelbild der Fee, glaubt, es sei ihr eigenes, zerbricht den Krug und geht zurück zur Herrin; ein so schönes Mädchen brauche kein Wasser zu holen. Am folgenden Tag wiederholt sich die Szene, und sie zerbricht ein noch schöneres „Fass". „Ich nicht breitmäulige Mohrin sein, ich nicht Brentgans sein, ich gar schön und reizend bin, und trag ein Fass zum Brunnen hin?" Zu Hause erzählt sie, ein Esel habe das Fass zertrümmert. Nach einigen Tagen soll sie mit einem Schlauche Wasser holen, durchsticht beim Anblick des Spiegelbildes aus Wut den Schlauch mit einer Haarnadel. Darüber kichert die Fee, die Sklavin erblickt sie, entlockt der Arglosen ihre Geschichte, erbietet sich, sie zu

[1]) Giovan Battista Basile, Neapolitaner, starb vor 1634. Die erste Ausgabe seines „Pentamerone" erschien 1627 oder 1637.

[2]) Die folgenden Varianten, wie auch das vorher besprochene „Mädchen auf dem Baum" über einem Wasser, gehören in die Klasse der „Brüdermärchen", die ganz anderen Ursprunges als die „Medea-Märchen" sind (Jensen, Hinweis).

[3]) Vgl. Shakespeares „Tempest".

[4]) Das Zitronenmotiv findet sich fast in all diesen südländischen Varianten wieder. Der hier erzählte Hergang ist typisch.

kämmen, steigt mit Hilfe der Fee auf den Baum, sticht ihr eine Nadel in die Schläfe und verzaubert sie dadurch in eine Taube. Als der Prinz zurückkehrt, weiss sie sein Erstaunen zu überwinden, wird seine Frau, muss aber nach einiger Zeit der rückverwandelten Fee den Platz räumen und wird für den Betrug zum Tode verurteilt.

Die Erzählung von den drei Zitronen, Pomeranzen, Aepfeln usw. ist in den romanischen Mittelmeerländern und auf dem Balkan weit verbreitet und findet sich auch in den meisten der an dieser Stelle noch zu erwähnenden Varianten mit der Brunnenszene. Wie aus unserem Beispiel zu ersehen ist, hat in dieser Gruppe die Werbung eine andere Form, fallen die Arbeiten und die magische Flucht fort und tritt für das Motiv von der vergessenen das von der falschen Braut ein, zwei nah verwandte Motive, die leicht vertauschbar sind und auch vertauscht werden. Der Grundgedanke dieser Kette ist aber trotz aller äusseren Wandlung derselbe geblieben: Suche und Gewinnung der Braut in fremden Landen und unter schwierigen Umständen, gemeinsame Reise in die Heimat des Helden, Trennung bei einem Brunnen zur Vorbereitung des Einzuges in das Vaterhaus, Entdeckung der Braut durch ein Spiegelbild, Verlobung oder Heirat mit einer anderen, Aufdeckung des Betruges und Wiedereinsetzung der wahren Braut in ihre Rechte.

Die beiden Nächstverwanten innerhalb dieser Gruppe wurden in Portugal[1]), Spanien und Rumänien aufgezeichnet, die spanische von Miláy Fontanals vor 1856. Sie heisst „Die drei Liebespomeranzen“ und beginnt genau wie Basiles „Drei Zitronen“. Als der Prinz das dritte Mädchen durch den Trunk Wasser gerettet hat, schlägt es ihm vor, an der Quelle zu warten, indes er einen Wagen holen gehe. Die Schöne wartet, eine Negerin kommt mit Krügen, um Wasser zu holen, erblickt das Spiegelbild, glaubt sich selbst zu sehen, zerbricht die Krüge, erkennt dann den Irrtum und sieht die Schöne auf der Bank, die sich das Haar kämmt. Die Negerin bietet ihre Hilfe an, sticht der Schönen eine Nadel in den Kopf, verwandelt sie in eine

[1]) Das Mädchen und die Negerin, und: Die drei Liebespomeranzen; bei Pedroso- Monteiro: Portuguese Folk-Tales, London 1882, Nr. 2 u. 3.

Taube. Sie wird vom Prinzen heimgeführt, aber schon beim Mahle entlarvt und dann getötet.

In dem walachischen Märchen von der „Ungeborenen, Niegesehenen" schickt das dritte Mädchen den Helden in die Stadt, einen Beistand zu holen, der bei der Verheiratung Zeuge sein möge. Er rät ihr, der Sicherheit wegen auf einen Baum am Brunnen zu steigen, und hilft ihr hinauf. Während seiner Abwesenheit kommt ein Zigeunermädchen mit einem Kruge, will Wasser holen, täuscht sich, zerbricht in freudigem Schrecken den Krug, läuft zur Mutter, wird nochmals zum Brunnen geschickt, täuscht sich und zerbricht den Krug wieder, und erst die Mutter findet die Schöne, kämmt sie, verwandelt sie durch eine Zaubernadel in eine Taube und hilft ihrer Tochter auf den Baum. Das Weitere entwickelt sich wie in den vorigen Varianten.

Die übrigen italienischen Volksmärchen dieser Gruppe heissen: „Die Liebe der drei Pomeranzen", aus Welschtirol, 1867 veröffentlicht; „Die Schöne mit den sieben Schleiern", aus Sizilien, 1870 veröffentlicht; „Le tre Melangole d'Amore", aus der Umgebung von Pistoia, 1891 veröffentlicht. Der Krug wird nur in den „Sieben Schleiern" erwähnt, und in den „Tre Melangole" steht die Schöne am Fenster statt in einem Baum, sonst stimmen sie im Rahmen wie in den Einzelzügen mit den anderen genau überein. Die ungarische, 1850 gedruckte Variante führt ebenfalls den Titel „Die drei Pomeranzen", weist aber einige Abweichungen auf: die drei Pomeranzen werden drei Königssöhnen gereicht, von denen nur der jüngste das gewünschte Wasser zur rechten Zeit herbeischafft und eine Braut gewinnt; die Jungfrau auf dem Baum wird von der Zigeunerfrau ins Wasser gestossen, wird zum Goldfischchen und erreicht erst durch eine Reihe von Verwandlungen ihren Platz an der Seite des Prinzen.

Die Motive von der verlassenen Braut auf dem Baum, der Täuschung durch ihr Spiegelbild im Brunnen und der Zertrümmerung von Krügen sind also nachweisbar im Rahmen der übrigen Sideamotive schon zu Ayrers Zeit in Italien zu Hause gewesen, von einem namhaf-

ten Schriftsteller, der nicht von Ayrer beeinflusst sein kann, wiedererzählt worden und um die Mitte des 19. Jahrhunderts[1]) in den romanischen Mittelmeerländern und auf dem Balkan weit verbreitet.

Vielleicht finden sie sich auch im Norden und im slavischen Osten, mir sind sie aber bisher dort nicht begegnet, und auch die sonst noch vorhandenen verstümmelten Ueberreste stammen vorzugsweise aus dem Süden. In den bulgarischen „Drei Schwestern, die jüngste wird Zarin" beginnt die Handlung mit dem Verrat zweier Schwestern an der dritten und jüngsten und weist grosse Aehnlichkeit mit Apulejus' „Amor und Psyche" auf[2]). Die älteren lassen die jüngste Schwester nachts auf dem Friedhof allein; sie steigt auf eine Pappel. Am folgenden Morgen reitet der Zarensohn vorüber, will sein Pferd tränken, doch es wiehert und streckt den Kopf in die Höhe, sodass der Prinz auf die Schöne aufmerksam wird. Er holt sie herab, heiratet sie, und die Verwandlung in einen Vogel durch Nadelstich, die Rückverwandlung und die Bestrafung der bösen Schwestern folgen nach.

Eine Fassung von grosser Aehnlichkeit mit dieser bulgarischen, doch mit noch mehr fremden Elementen, liegt in dem turkestanischen Märchen vom Lüsternen Greis und der schönen Kaufmannstochter vor. Hier flieht die Heldin in die Wüste, rettet sich auf eine Platane, unter deren Wurzeln ein Quell hervorrinnt, wird vom König des Nachbarlandes auf der Jagd entdeckte und als Braut heimgeführt. Im Ungarischen, in „Schön-Ilonka", kehrt das Pomeranzen-Motiv wieder, die Trennung am Brunnen in der Nähe der Heimat, das Herbeiholen eines Wagens aus der Stadt, die Verzauberung der Schönen in

[1]) Herr Geheimrat Elster weist auf Gozzis „Fiaba dell' amore delle tre melarance" hin, dessen erstes, 1761 erschienenes Märchenstück. Es war mir vor der Drucklegung deiser Arbeit nicht mehr möglich, bei Gozzi nachzulesen. Wenn der Inhalt dem Titel entspricht, so wäre damit eine weitere Verbreitung der erwähnten Motive in Italien auch schon für die Mitte des 18. Jahrhunderts anzunehmen.

[2]) Trotz der Ähnlichkeit ist es zweifelhaft, ob ein Zusammenhang besteht; wenn doch, so nur durch das Motiv des Schwesternneides im Anfang. „Amor und Psyche" gehört einem ganz anderem Typ an (Jensen, Hinweis).

eine Ente usw., nur die Spiegelbildszene fehlt. Das schon erwähnte finnische Märchen vom Teufel und dem Königssohn enthält die ursprüngliche Szene in eigenartiger Umformung: Die Schwester des Prinzen erblickt die Schöne beim Wasserholen wirklich im Wasser, d. h. nicht nur als Spiegelbild, glaubt ihr eigenes Bild zu sehen und eilt nach Hause, um die neuentdeckte Schönheit vor dem Spiegel nachzuprüfen. Erst beim zweiten Gang zum Brückensteg erkennt sie den Irrtum und befreit das Mädchen aus dem feuchten Element. Eine bei Südseeinsulanern auf Ponape aufgefundene Variante, eine Art „Hänsel- und Gretel" - Märchen[1]), die „angeführte Menschenfresserin", könnte europäischen Ursprunges sein: Drei Brüder und ihre Schwester gelangten zu einer Menschenfresserin im Walde, sollen geschlachtet werden, entfliehen, werden verfolgt, an einer Quelle eingeholt und klettern auf einen Baum. Die Hexe täuscht sich, glaubt, in den Spiegelbildern die Kinder zu sehen und springt ins Wasser. Die Kinder verraten sich durch ihr Lachen, retten sich aber durch einen Zauberspruch, und die Hexe kommt im Meere um. Eine schwache Erinnerung an die Brunnenszene mag sich auch in der bretonischen Erzählung von Yvon und Finette erhalten haben. Als Finette der alten Frau den Melkeimer mit Gold füllt, ruft diese aus: „Victoire! je vais me retirer à la ville, et j'y vivrai comme une dame, sans rien faire"! Doch kann hier auch ein Zufall walten, ebenso wie bei Grimms „Wahrer Braut", die vergessen wird und drei Tage vergeblich unter der Linde wartet.

Ausser den für diese Arbeit untersuchten Varianten zur Sideafabel gibt es noch mehrere Dutzend in Druck, die mir nicht zugänglich waren. Vielleicht würden sie das Gesamtbild der räumlichen Verteilung von Einzelmotiven etwas ändern und zu einigen anderen Schlüssen Anlass geben. Das wichtigste Ergebnis aber darf als Tatsache angesehen werden. Das Brunnenmotiv ist nicht in Deutschland zu Hause und hat sich hier niemals Heimatrecht erworben. Es ist wahrscheinlich aus Italien oder wenigstens aus den Gebieten des Mittelmeeres zugewandert.

[1]) Jensen, Hinweis.

An dieser Feststellung ändert auch eine Untersuchung des Schlusses von Ayrers Komödie nichts. Sidea erbittet sich, nachdem des Schusters Weib Finelia über ihren Irrtum aufgeklärt worden ist, von dieser ein einfaches Kleid und wandert zum Hofe des Fürsten Leudegast. Engelbrecht hat sie vergessen und will gerade mit der Prinzessin Julia aus Polen Hochzeit feiern. Der Trank, den Sidea ihm reicht, gibt ihm die Erinnerung wieder; er will sich erdolchen, als Sidea sich ihm zu erkennen gibt. Nun wird die unrechte Verlobung rückgängig gemacht, Julia erhält den inzwischen zum Fürsten aufgerückten Rat Franciscus, Leudegast versöhnt sich mit Ludolff, und alles endet mit einer Doppelhochzeit und in allgemeiner Freude.

Die Märchenerzähler im Volke geben sich mit einem so schnellen Ende nicht zufrieden; sie malen die Leiden der Vergessenen und ihren Kampf um die Wiedergewinnung des Ungetreuen gern breit aus, um den Sieg der edlen Gesinnung und der Schönheit ihrer Heldin über alle Anfechtungen, Widerwärtigkeiten und alles Gemeine um so höher feiern zu können. In Verbindung mit dem Pomeranzen-Motiv (sic!) geht es im allgemeinen noch am schnellsten. In anderen Varianten geht die Heldin in Dienst oder errichtet durch Zauberkraft ein eigenes Haus, hält sich Kälber, Tauben, Hühner und lehrt sie sprechen oder stellt sich sprechende Puppen her, wird von drei Freiern oder leichtsinnigen Gesellen umworben, geht scheinbar auf deren Wünsche ein, prellt sie aber durch Festbannen an der Feuerzange, am Fensterflügel, an der Türklinke oder am Schwanze ihres rennwütigen Kalbes. Oft stört sie den Hochzeitszug mit der falschen Braut durch Festbannen oder magischen Radbruch; oft erkauft sie sich durch Kleider oder kunstvoll gearbeitete Sachen von der falschen Braut oder Frau ein bis drei Nächte beim Helden und gibt sich dabei zu erkennen; häufig bricht sie den Vergessensfluch durch sprechende Tiere oder Puppen, auch durch Ringe, aber durch einen Trank ausser bei Ayrer nur einmal, und zwar bei Laboulaye in „Yvon und Finette“. Yvon schaut im Golde des Bechers, wie in einem Spiegel, sein vergangenes Leben, den Dienst beim Riesen, die Flucht und Verfolgung und ist entzaubert.

Engelbrechts Versuch, sich zu erdolchen, ist eine Erweiterung Ayrers und wird auf seine Zuhörerschaft ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Die Abfindung der Prinzessin Julia mit der Hand des Franziscus bedeutet eine wesentliche Milderung der Sitte des Volksmärchens[1]), wo die falsche Braut meist schuldig ist und grausam bestraft wird, ja froh sein kann, wenn sie mit dem Leben davon kommt. Hier zeigt sich der Einfluss einer literarischen Behandlung des Stoffes vor Ayrer. Die Versöhnung der Eltern endlich ist eine Folge des einleitenden Montecchi-Capuletti-Motives und gehört deshalb dem ursprünglichen Volksmärchen nicht an.

Caro glaubt in der dem „Tempest" und der „Sidea" zugrunde liegenden Fabel geschichtliche Ereignisse erkennen zu können, die sich im Laufe der Zeit mit sagen- und märchenhaften Elementen verbanden. Für ihn ist das Schicksal des Fürsten Witold von Litauen der Ausgangspunkt der Entwicklung. Seine Untersuchung bringt viele beachtenswerte Hinweise, und zweifellos sind Beziehungen zwischen Ayrers Komödie und dem Baltikum vorhanden. Dafür zeugen schon die Namen, deren Bedeutung allerdings nicht überschätzt werden darf, weil das südeuropäische Volksmärchen im Gegensatz zum nordischen gern geographische Namen verwendet, anscheinend, um die Erzählung wahrscheinlicher zu machen. Der Vergleich der „Sidea" mit der grossen Zahl der vorliegenden Varianten lässt aber deutlich erkennen, dass es sich hier nicht um eine Ausschmückung geschichtlicher Ereignisse handelt. Dichter können auf diese Weise einzelne Motive verarbeiten, niemals jedoch eine so in sich geschlossene Reihe, wie sie uns vorliegt. Diese Kette von Märchenmotiven, die sich durch zweieinhalb Jahrtausende mit bewundernswerter Festigkeit erhalten hat, die heute noch so stark ist wie im alten Indien, in Palästina, Griechenland und Rom, diese Kette ist das Ursprüngliche. Das Märchen bildet die Grundlage, von ihm ging die Entwicklung aus, und was sich heute sonst noch in der

[1]) In Basiles „Palomma", gedruckt 1627 oder 1637, ist die Milderung noch nicht ganz so stark: die falsche Braut wird zu Schiff nach Flandern heimgesandt.

„Sidea“ und in verwandten Werken findet, ist geschichtliche oder literarische Zutat.

Für Ayrers Werk ist der Beweis durch die eingehenden Vergleiche schon erbracht worden. Immerhin mag, um jeden Zweifel auszuschalten, hier eine kurze Zusammenfassung der nicht als ursprünglich märchenhaft erwiesenen Bestandteile folgen. Es ist das Montecchi-Capuletti-Motiv, das die Einleitung bildet und am Schluss wieder anklingt, und ausserdem nur — die Rüpelkomödie, die Auseinandersetzung zwischen dem Bauern Rollus und dem diebischen Müller, der Versuch des Bauern und des Schusters Dietrich, ihre Töchter Ela und Agnes mit dem Müller zu verheiraten und die anschliessende Prügelei, die Flucht und die Entlarvung Jahn Molitors durch Ludolffs Zauberkunst, Jahns Trommeln, Pfeifen und der Teufelstanz, Ludolffs Beratung mit Molitor und schliesslich das Moralsprüchlein des Diebes.

All diese Rüpelszenen sind äusserliches Beiwerk, sie beeinflussen den Gang der Haupthandlung nicht im geringsten, sie finden sich ähnlich massenhaft im deutschen Schauspiel jener Zeit und wurden von Ayrer, oder wahrscheinlich seinem Vorgänger, einfach aufgegriffen, um das Märchen im Sinne einer Zuschauerschaft aufzuputzen, die an den Spässen der Englischen Komödianten ihr grösstes Vergnügen fand. Nach unserer Betrachtung der märchenhaften Elemente ist sogar ganz deutlich zu erkennen, an welchem Punkt sie mit der Haupthandlung verknüpft wurden, nämlich in der Brunnenszene. Der Bauer, die Handwerker und der Müller sind niemand anderes, als die Angehörigen jener törichten Mädchen und Frauen, die sich von dem Spiegelbild der Schönen täuschen lassen. Was lag näher, als für sie einige Szenen hinzuzudichten, die mit dem Beifall der Zuhörer rechnen konnten? Jahn Molitor wird ausserdem noch an einer anderen Stelle in das ursprüngliche Märchen hineingezogen, indem er die Rolle des Dieners beim Zauberer übernimmt und die erste Verfolgung der Fliehenden ausführt.

Verzeichnis der benutzten Schriften.

Aarne, Anti: Vergleichende Märchenforschungen. Helsingfors, 1907.

Arfert: Das Motiv von der untergeschobenen Braut . . . Diss. Rostock. Schwerin 1897.

Ayrer, Jakob: Dramen. Herausg. von A. v. Keller. Bibl. des Lit. Vereins in Stuttgart, Bd. 76—80. 1865.

Basile, Giambattista: Der Pentamerone. Deutsch von Felix Liebrecht, Breslau 1846.

Bechstein, Ludwig: Deutsches Märchenbuch. Leipzig 1846.

Becker, Gustav: Zur Quellenfrage von Shakespeare's „Sturm". Shakespeare-Jahrbuch 43, 1907, S. 155—168.

Boodle, R. W.: Die Quelle zu Cymbeline und event. zum Sturm. Shakespeare-Jahrbuch 23, 1888, S. 344—347.

Boyle, R.: Shakespeares Wintermärchen und Sturm. St. Petersburg 1885.

Caro, J.: Die historischen Elemente in Shakespeares Sturm und Wintermärchen. Englische Studien II, 1879, S. 141—185.

Cohn, Albert: Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. London 1865.

Corneille, Pierre: Héraclius, Empereur d'Orient.

Creizenach, W.: Die Schauspiele der Englischen Komödianten. Kürschners Deutsche Nationalliteratur 23.

Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848.

Dodsley, Robert: A Select Collection of Old English Plays. Fourth Edition . . . by W. Carew Hazlitt, London 1874, Vol. VI., p. 143: The Rare Triumphs of Love and Fortune.

Dryden, John, and Davenant, William: The Tempest, or, The Enchanted Island. A. Comedy. Bei Furness, a. a. O., S. 389—449.

Ehrenreich, Paul: Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen Nordamerikas und der alten Welt. Berlin 1905.

Engel, Karl: Deutsche Puppenkomödien. 3 Bde. Oldenburg 1874—76.

Furness, Horace Howard: A New Variorum Edition of Shakespeare. Vol. IX. The Tempest. Philadelphia 1892.

Genée, Rudolf: Geschichte der Shakespearischen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.

Genée, Rudolf: Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin 1882.

Gervinus, G. G.: Shakespeare Bd. IV. Leipzig 1850.

Gonzenbach, Laura: Sizilianische Märchen. Leipzig 1870.

Grimm, Hermann: Fünfzehn Essays. Neue Folge. Gütersloh 1875.

Grimm, Gebrüder: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen. Neu bearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polivka. 3 Bde. Leipzig 1913, 1915.

Grimm, Gebrüder: Die Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm in ihrer Urgestalt. Herausg. von Friedrich Panzer. München 1913.

Grimm, Gebrüder: Kinder- und Hausmärchen. Große Ausgabe. Göttingen 1864.

Haltrich, Joseph: Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen. 3. Aufl. Wien 1882.

Herz, E.: Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Hamburg und Leipzig 1903 = Theatergeschichtliche Forschungen 18.

Jensen, Peter: Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur. I und II. Straßburg 1906 und Marburg 1928—29.

Jensen, Peter: Der Königssohn beim Teufel. Ein finnisches Märchen babylonischer Herkunft. Studia Orientalia I. Helsingfors 1925.

Jensen, Peter: Leitsätze und Tabellen zu einem Kolleg über Die babylonisch-palästinensischen Ursprünge der griechischen Heldensagen. Als Manuskript gedruckt. Marburg 1913.

Kaden, Woldemar: Unter den Olivenbäumen. Süditalische Volksmärchen. Leipzig 1880.

Kale, M. R.: The Abhijnanasakuntala of Kalidasa. Bombay 1898.

Koch, Max: Besprechung von Boyle, Shakespeares Wintermärchen und Sturm. Englische Studien IX, 1886, S. 305—308.

Koch, Max: Besprechung von Creizenach, Schauspiele der Englischen Komödianten. Ztschr. f. vergl. Literaturgeschichte, Neue Folge, III, 1890, S. 146 ff.

Kreutzwald, Friedrich und Löwe, F.: Estnische Märchen. Halle 1869.

Kuhn, A.: Märkische Sagen und Märchen. Berlin 1843.

Kyd, Thomas: The Spanish Tragedy. Herausgegeben von J. Schick. Berlin 1901.

Laistner, Ludwig: Das Rätsel der Sphinx. Grundzüge einer Mythengeschichte Bd. II. Berlin 1889.

v. d. Leyen, Friedrich: Das Märchen. Leipzig 1911.

v. d. Leyen, Friedrich: Zur Entstehung des Märchens. Herrigs Archiv. Bd. 113—116. Braunschweig 1904 und 1906.

Luzel, F. M.: Contes populaires de Basse-Bretagne. Paris 1887.

M. d. W. = Die Märchen der Weltliteratur. Herausgegeben von Friedrich v. d. Leyen und Paul Zaunert. Jena, Diederichs.

Mannhardt, W.: Die lettischen Sonnenmythen. Zeitschrift für Ethnologie Bd. VII. Berlin 1875. S. 73; 209; 291.

Mila y Fontanals: Las tres naranjas del amor. Märchen, mitgeteilt von Ferdinand Wolf in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie Bd. 20, Jg. 1856, S. 54—56.

Nerucci, G.: Novelle popolari montalese. Florenz 1880.

Newell, W. W.: Sources of Shakespeare's Tempest. Journal of American Folklore, Vol. XVI. Boston 1903.

Olrik, Axel: Epische Gesetze. Zeitschrift für deutsches Altertum 51, 1909.

Pedroso: Portuguese Folk-Tales, collected by Conzigliere Pedroso and translated . . . by Miss Henriqueta Monteiro. London 1882.

de Perott, Joseph: The Probable Source of the Plot of Shakespeare's Tempest. Publications of the Clark University Library. Worcester Mass. Vol. I, Nr. 8, 1905.

Piccolomini, Aeneas Silvius: Die Geschichte Kaiser Friedrichs III. Uebersetzt von Th. Ilgen = Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit, Leipzig 1889—90

(Piccolomini, Aeneas Silvius) Pii II. Pontificis Maximi Historia. 1509.

Pischel, Richard: Die Indische Literatur, in: Hinneberg, Die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. VII. Berlin 1906.

Robertson, George: Zur Kritik Jakob Ayrers. Diss. Leipzig 1892.

Rua, Giuseppe: Novelle del „Mambriano", del Cieco da Ferrara. Turin 1888.

Salcedo Ruiz, Angel: Historia de España. Madrid 1914.

Sarrazin, Georg: Neue italienische Skizzen zu Shakespeare. 7: Die Vertreibung des Herzogs Prospero. Shakespeare-Jahrbuch 42, 1906, S. 179—186.

Schneller, Christian: Märchen und Sagen aus Wälschtirol. Innsbruck 1867.

Schott, Arturund Albert: Walachische Märchen. Stuttgart und Tübingen 1845.

Sklarek, Elisabeth Bona: Ungarische Volksmärchen. Leipzig 1901.

Stier, G.: Ungarische Märchen und Sagen. Berlin 1850.

Thimme, Adolf: Das Märchen. Handbücher zur Volkskunde II. Leipzig 1909.

Tieck, Ludwig: Deutsches Theater. Berlin 1817.

Tittmann, Julius: Die Schauspiele der Englischen Komödianten in Deutschland. (= Deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts, Bd. 13). Leipzig 1880.

Tittmann, Julius: Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert II (= Deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts, Bd. 3). Leipzig 1868.

Trautmann, Karl: Englische Komödianten in Nürnberg bis zum Schlusse des Dreißigjährigen Krieges (1593—1648). Archiv für Literaturgeschichte, herausgegeben von Schnorr v. Carolsfeld, Bd. 14, Leipzig 1886, S. 113—136.

Magner, Albrecht: Skakespeares Tempest nach der Folio von 1623. Heidelberg (1900).

Ward, Adolphus William: A History of English Dramatic Litterature, Vol. I. London 1899.

Weber, Georg: Allgemeine Weltgeschichte, Bd. IV—VI, 2. Auflage. Leipzig 1882—84,

Wenz, Gustav: Die Geschichte von Frithjof dem Kühnen. Uebertragen von G. W. Jena 1922.

Winternitz, Moritz: Geschichte der Indischen Literatur (Bd. 3, Leipzig 1922).

Wodick, Willibald: Jakob Ayrers Dramen in ihrem Verhältnis zur einheimischen Literatur und zum Schauspiel der Englischen Komödianten. Halle 1912.

Wolf, Johannes Wilhelm: Deutsche Märchen und Sagen. Leipzig 1845.

Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie II. Band: Mythus und Religion. Leipzig 1905.

Lebenslauf.

Ich, Karl Fouquet, wurde am 9. September 1897 als Sohn des Schriftleiters Eugen Fouquet und seiner Ehefrau Anna geb. Beims, zu Blumenau in Südbrasilien geboren. Ich bin Auslanddeutscher, besitze die brasilianische Staatsangehörigkeit und bekenne mich zum evangelischen Glauben. Meine Schulbildung erhielt ich auf einer Privatschule und in der „Neuen Schule" in Blumenau und anschliessend, von Ostern 1914 ab, in den fünf oberen Klassen des Herzoglichen Realgymnasiums zu Braunschweig, das ich Ostern 1919 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Im Sommer-Semester 1919 und im Winter-Semester 1919/20 studierte ich an der Universität Marburg, darauf ein Jahr an der Universität München und schliesslich wieder in Marburg bis zum Sommer-Semester 1924 einschliesslich. Mein Fachstudium galt hauptsächlich dem Deutschen, Englischen und der Geschichte. Am 16. Januar 1925 beendete ich die wissenschaftliche Prüfung für das höhere Lehramt, war darauf an drei Hamburger Oberrealschulen als Lehramtskandidat tätig und bestand am 5. Mai 1926 das Rigorosum. Seitdem bin ich als Oberlehrer an der Deutschen Oberrealschule i. E. in São Paulo, Brasilien angestellt.

Meine akademischen Lehrer waren vor allem die Herren Professoren Elster, Deutschbein, Busch, Jaensch, Wrede, Vogt, Brackmann, Erich Marcks, von der Leyen, Muncker und Schick. Ganz besonderen Dank schulde ich Herrn Geheimrat Professor Dr. Elster, der die vorliegende Arbeit anregte und unterstützte und darüber hinaus meinem Studium verständnisvolle Förderung angedeihen liess. Herrn Geheimrat Professor Dr. Jensen, der nicht zu dem engeren Kreis meiner akademischen Lehrer gehört, sei an dieser Stelle für seine wertvollen Aufschlüsse über das Wesen des Märchens und die weiteren Zusammenhänge der Sidea-Fabel gedankt.

Druck der Spezialdruckerei für Dissertationen Zahn & Baendel,
Buchdruckerei für alle Sprachen, Kirchhain N.-L.